

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«НИЖЕГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМ. Н. А. ДОБРЮЛОВА»
(НГЛУ)

ЭПИСТОЛА

Филологический журнал

2024

Том 4. Выпуск 8

Зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)
(свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-79600 от 13 ноября 2020 г.)

Учредитель – Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова»

**РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ
ЖУРНАЛА**
«Эпистола. Филологический журнал»

**EDITORIAL BOARD
OF THE JOURNAL**
“Epistle. Journal of Philology”

С. Б. Королева (Нижегород) –
главный редактор
М. А. Александрова (Нижегород) –
зам. главного редактора
Д. В. Максимущкина (Нижегород) –
отв. секретарь
С. Н. Аверкина (Нижегород)
Л. Ю. Большухин (Нижегород)
Г. Л. Гуменная (Нижегород)
С. Г. Павлов (Нижегород)
Ю. М. Матвеева (Екатеринбург)
О. М. Валова (Киров)
И. А. Матвеев (Томск)
Т. А. Полужкова (Красноярск)
Т. Г. Теличко (Донецк)
К. Ю. Кашлявик (Москва)
М. Г. Меркулова (Москва)
М. И. Никола (Москва)
М. Келсалл (Кардифф, Великобритания)
М. Схойна (Салоники, Греция)
С. Уилкерсон (Северная Каролина, США)

Svetlana B. Koroleva (Nizhny Novgorod) –
Chairperson
Maria A. Alexandrova (Nizhny Novgorod) –
Deputy Chairperson
Diana V. Maksimushkina (Nizhny Novgorod) –
Executive Editor
Svetlana N. Averkina (Nizhny Novgorod)
Leonid Yu. Bolshukhin (Nizhny Novgorod)
Galina L. Gumennaya (Nizhny Novgorod)
Sergey G. Pavlov (Nizhny Novgorod)
Yuliya V. Matveeva (Ekaterinburg)
Olga M. Valova (Kirov)
Irina A. Matveenko (Tomsk)
Tatiana A. Poluektova (Krasnoyarsk)
Tatiana G. Telichko (Donetsk)
Kira Yu. Kaschliavik (Moscow)
Maya G. Merkulova (Moscow)
Marina I. Nikola (Moscow)
Malcolm Kelsall (Cardiff, UK)
Maria Schoina (Thessaloniki, Greece)
Stephen Wilkerson (North Carolina, USA)

Адрес издателя и редакции: 603155, г. Нижний Новгород, ул. Минина, д. 31 а.

Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова

СОДЕРЖАНИЕ

Uox Redactoris

О журнале и конференции «Творчество Байрона в литературной и философской традиции: ретроспективы и перспективы»..... 7

Русская литература и проблемы рецепции

КОРОЛЁВА С. Б., МИТИНА Е. А. «Полтава» Пушкина и «Мазепа» Байрона в современной англоязычной пушкинистике..... 11

АЛЕКСАНДРОВА М. А. «Гарольдовский след» в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» 24

ГРЕБЕННИКОВ В. О. Творчество Байрона в восприятии Блока (переводческий аспект рецепции)..... 42

Зарубежная литература и проблемы компаративистики

КЕЛСАЛЛ М. Turner, Byron, Empire..... 59

ИВАНКИВА М. В. *A Wonderful Pair*: Байрон и его собака Боцман в стихах Элизабет Пигот 68

ВАСИЛЬЕВА Э. В. Байронический герой в китайских веб-новеллах: рецепция и трансформация образа (на материале «Безмолвного чтения» Priest) 78

БОГАТЫРЁВ А. В. Агата в Зазеркалье (параллельное измерение романов Агаты Кристи)..... 88

ВАРПАЕВА Ю. Н. Христианский код в романе Г. Сенкевича *Quo Vadis* («Камо Грядеши»)..... 101

Из истории литературоведения

МИТИНА Е. А. Русская поэзия о Крымской войне в зеркале отечественного литературоведения..... 113

Сведения об авторах..... 126



Vox Redactoris



О журнале и конференции «Творчество Байрона в литературной и философской традиции: ретроспективы и перспективы»

Центральная тема этого выпуска журнала определяется именем Байрона – и многими образами, смыслами, мифологемами, которые с ним связаны и которые принадлежат к обширному и постоянно прирастающему новым явлениям полю всего байроновского и байронического в истории мировой культуры. В этом новом для себя фокусе внимания журнал «Эпистола» ориентировался как на байроновский юбилей – 200-летие со дня смерти великого романтика, так и на материалы международной конференции, посвящённой этой дате, контекстам байроновского творчества и парадигмам его восприятия. Конференция, организованная международной научно-исследовательской лабораторией «Фундаментальные и прикладные исследования аспектов культурной идентификации» НГЛУ в тесном сотрудничестве с Институтом мировой литературы РАН и Литературным институтом, объединила участников Российского и Международного байроновских обществ, а также многих других исследователей из России и зарубежных стран.

Представленные на конференции «Творчество Байрона в литературной и философской традиции: ретроспективы и перспективы» (май 2024 г.) доклады, их живое обсуждение в ходе научных дискуссий продемонстрировали, что поэзия Байрона есть одновременно литературный факт и процесс; что она, рождённая в разностороннем, драматичном, иногда шутилом, подчас мучительном диалоге с эпохой и традицией (литературной, философской, социокультурной, политической, исторической, религиозной, мифологической), по сей день сочетает в себе статику оформленного в текст произведения и динамику читательского восприятия. Стало очевидно и другое: что, как и раньше, масштабность диалога современного читателя с Байроном определяется не только многочисленными «читательскими горизонтами» и «встречными течениями», но и теми вечными вопросами о человеке и человеческой истории, которые с таким драматизмом, а во многих случаях и трагизмом поднимаются в байроновских текстах.

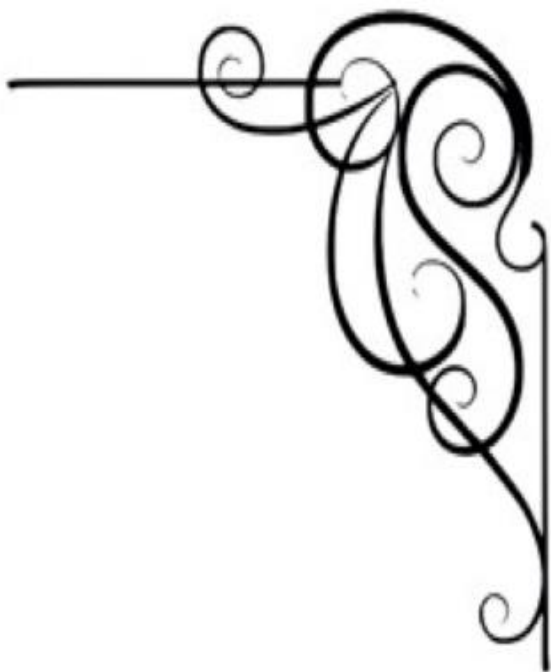
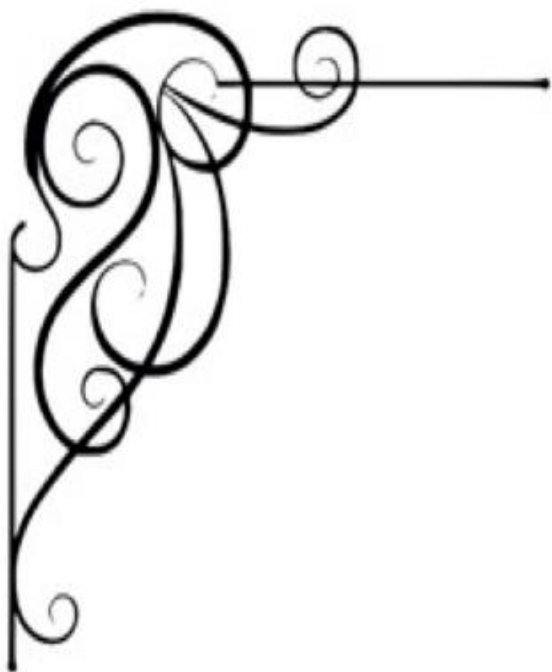
Конференция в очередной раз показала, что воздействие байроновского слова на мировую и, в частности, на русскую культуру не ограничивается напряжёнными откликами на него в период с начала XIX века

до начала XX века. Следует вновь и вновь задаваться вопросами о живой (опосредованной или непосредственной – это уже другой вопрос) связи культуры, литературы нашего времени с творчеством и личностью Байрона – «великого и могучего гения» (Ф. М. Достоевский), давшего русской культуре, по пронизательному замечанию Вяч. Иванова, кроме многого другого, и «откровение о Личности».

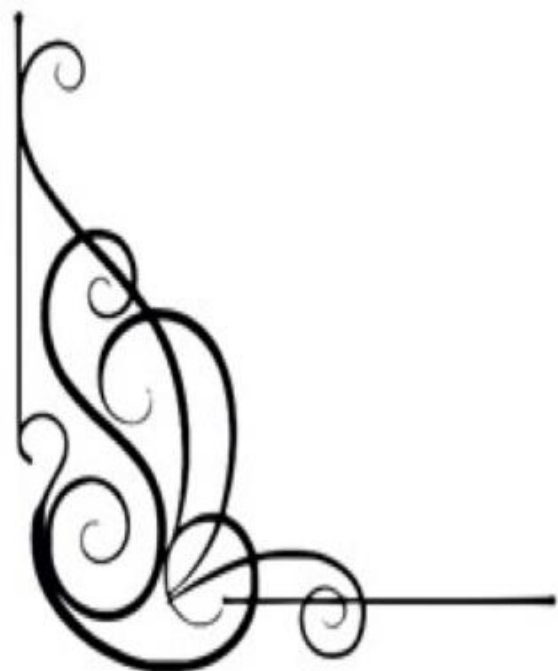
На конференции были затронуты самые разные вопросы: от изучения стилистики переводов лирики Байрона на русский язык (И. О. Шайтанов, Москва) до соотношения «мильтоновского» и «шекспировского» типов автора в байроновском творчестве (Н. М. Шахназарян, Минск); от соотнесенности концепций империи и истории в творчестве Байрона и Тёрнера (М. Келсалл, Кардифф) до влияния личности и творчества Байрона на Уайльда (А. М. Валова, Киров); от рецепции байроновского «Корсара» во Франции и французских прототипах героя поэмы (О. Феньер, Париж) до восприятия байроновской поэзии Брандесом в контексте теории натурализма (А. В. Коровин, Москва); от образа Байрона в философской сказке Алданова (А. В. Коровашко, Нижний Новгород) до байронического героя в китайских веб-новеллах (Э. В. Васильева, Москва) и от рецепции «Еврейских мелодий» Байрона в России (В. Я. Малкина, Москва) до байроновских «отголосков» в поэзии Готовцевой (А. А. Четверикова, Кострома). Отдельные из упомянутых тем докладов развёрнуты в объёмные тексты исследований и представлены в этом выпуске журнала.

Список тем, разумеется, далеко не полный, однако он даёт представление о тех «точках входа» Байрона в мировую культуру, которые апеллируют к современному (научному) сознанию. Вполне справедливым предстаёт в этом контексте тезис, прозвучавший в приветственной речи членов бюро Российского байроновского общества Е. В. Халтрин-Халтуриной и И. А. Шишковой: большая работа по изучению масштабного восприятия творчества Байрона в русской и мировой культуре невозможна без объединения усилий российских и зарубежных исследователей. Представляется, что формат масштабных международных конференций является средством достижения такого объединения.

*главный редактор журнала
«Эпистола. Филологический журнал» С. Б. Королева*



*Русская литература
и проблемы рецепции*



УДК 821.111 : 821.161.1

«ПОЛТАВА» ПУШКИНА И «МАЗЕПА» БАЙРОНА В СОВРЕМЕННОЙ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ПУШКИНИСТИКЕ

С. Б. Королёва

Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н. А. Добролюбова
svetlakor0808@gmail.com

Е. А. Митина

Московский педагогический государственный университет
Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н. А. Добролюбова
27jenni270@mail.ru

*Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда №24-28-00706
«Пушкин в западноевропейском каноне русской литературы: динамика и варианты осмыс-
ления (период 1920-х-1960-х годов)»*

История создания и основные черты поэтики поэмы Пушкина «Полтава» глубоко изучены в отечественном и зарубежном литературоведении. Это отчасти касается и отношений между пушкинской поэмой и «Мазепой» Байрона: установлены факты ориентации пушкинского текста на байроновский, наличие их контактной связи и кардинальных содержательно-поэтологических различий. При этом получивший в современном англоязычном литературоведении так называемый метод нового историзма в приложении к вопросу о связях между этими произведениями обращает внимание лишь на политический план их содержания, фактически исключая из поля зрения проблему многозначной символичности художественного слова, как и проблему сквозной целостности содержания и формы художественного текста. Закономерно в этой связи, что от наблюдений над некоторыми отклонениями пушкинской поэмы от исторических фактов, над отдельными приемами мифологизации истории и над техникой «очернения» Мазепы эти работы неизменно двигаются к выявлению «колониаторских», «империалистических» убеждений поэта.

Ключевые слова: Пушкин, Байрон, «Полтава», «Мазепа», образ Мазепы, современное англоязычное пушкиноведение, новый историзм, постколониальный дискурс.

Pushkin's *Poltava* and Byron's *Mazeppa* in Contemporary English-language Pushkin Studies

Svetlana B. Koroleva

Linguistics University of Nizhny Novgorod
svetlakor0808@gmail.com

Evgeniya A. Mitina

Moscow Pedagogical State University,
Linguistics University of Nizhny Novgorod
27jenni270@mail.ru

The study was supported by a grant of the Russian Science Foundation No. 24-28-00706 "Pushkin in the Western European canon of Russian literature: dynamics and variants of understanding (the period between the 1920s and the 1960s)".

The history of composing the poem *Poltava* by Pushkin, as well as different aspects of its poetics have been thoroughly studied in Russian and foreign literary criticism. This partly concerns the 'contact' correlation of Pushkin's poem to Byron's *Mazeppa*: it is universally admitted that Pushkin's text has marks of an overt polemic with Byron's poem, and that this polemic is multi-layered, involving not only motif structure and images of the texts, but their stylistic features and genre forms. At the same time, in contemporary English-language studies of the 'Poltava-Mazeppa' problem, the method of new historicism drives the scholars to focus exclusively on the political plan of the poems' 'ideology'. This leads to ignoring the questions of polysemantic symbolism of the poems, as well as the problem of total integrity of their content and form. It is natural in this regard that from observations of some deviations from historical facts in Pushkin's poem, of particular ways of mythologization of history and of the technique of "denigration" of Mazepa, contemporary English-language 'Pushkinists' invariably move towards *ascribing* to the Russian poet "colonialist" and "imperialist" convictions.

Keywords: Pushkin, Byron, poem "Poltava", poem "Mazeppa", the image of Mazepa, contemporary English language Pushkin studies, new historicism, postcolonial discourse.

Основной текст «Полтавы» был создан Пушкиным в 1828 году, который сопровождался тяжелыми настроениями «середины пути», поисками новых ценностных ориентиров (см., в частности: [8, с. 118–140]. Ключевыми в этих поисках, по известному утверждению Г. А. Гуковского, стали «две темы, как две стороны или два проявления одного <...> устремления – <...> история как рассказ о жизни реальных, конкретных людей, творимых историей и творящих ее, и современность как раскрытие судьбы народа, как такой же рассказ» [3, с. 84]. Поэтика «Полтавы»

вырастала из этих двух тем в соответствии с особыми идейно-эстетическими задачами, которые решал в поэме Пушкин.

Основополагающие черты поэтики «Полтавы» глубоко изучены в отечественном и зарубежном литературоведении. Как отмечает Ю. М. Лотман в работе 1995 г., для изучения «Полтавы» «наибольшее значение имеют работы Г. А. Гуковского, В. В. Виноградова, Д. Д. Благого, Н. В. Измайлова, В. М. Жирмунского, М. И. Аронсона и Б. И. Коплана» (см.: [9, с. 257]). Этот список необходимо в настоящее время дополнить фамилией самого Ю. М. Лотмана, а также Д. П. Ивинского (статья «“Полтава” (поэма)» для БРЭ, 2022 [5]). Это касается отечественного литературоведения. Из зарубежных исследований выдающимся с точки зрения глубины и оригинальности представляется фрагмент из монографии Дж. Бейли (John Bayley, 1971 [15]), посвященный «Полтаве».

Обобщая сказанное в работах исследователей-пушкинистов, выделим основные тезисы:

1. «Полтава» создавалась в период, «когда проблема историзма с особенной остротой встала в сознании Пушкина» [9, с. 257]. Литературно-историософской опорой для него стали способы изображения истории, выработанные в творчестве Шекспира, Вальтера Скотта, Карамзина (см., в частности: [6; 15, р. 108]) и поэтов-декабристов [11; 21]¹. У Шекспира он заимствует принцип эпической дистанции, «бесстрастности» в изображении прошлого, освещение проблемы политического мятежа через детальную характеристику личности мятежника; у Карамзина – идею жизни прошлого в настоящем, идею народности и государственности в приложении к русской истории; у Вальтера Скотта – приемы построения «исторической романтической поэмы» (в частности, внимание к частным характерам и историческим реалиям, контраст политических и частных

¹ Не включая в круг анализируемых текстов «Полтаву», Кочеткова указывает на один признак в ораторской прозе декабристов, который, по всей видимости, у Пушкина также восходит к «декабристскому» источнику. Имеется в виду использование местоимений *мы*, *наш* для обозначения единства лирического героя с армией, войском, всем народом. См.: [7, с. 109–110].

коллизий) [15, p. 108–109]; у поэтов-декабристов – сосредоточение повествования вокруг исторической темы, столкновения социально-политических сил [11]. При этом такие приемы, как недосказанность, включение в повествовательную ткань диалогов, взволнованный тон повествования, развитие новеллистической сюжетной линии, черты байронического героя, – все эти приметы лирической романтической поэмы, восходящие к Байрону и его «восточным повестям», Пушкин в «Полтаве» приспособливает к задачам реалистической исторической поэмы.

2. Особый строй пушкинскому историзму задает параллельное развитие на рубеже 1830-х годов в его творчестве двух противоположных тенденций: 1) представления «об исторической оправданности и неизбежности объективно сложившегося порядка», которое несло с собой возможность и более глубокого осмысления жизни народа, государства и личности и «опасные черты примирения с реальной» действительностью; 2) убежденности в том, что история «оправдывается прогрессом человечности» [9, с. 257–258].

3. Поэма принципиально следует доступным автору историческим, документальным источникам, на чём сам Пушкин настаивает в предисловии к поэме и в ответе на замечания критики. В число этих источников входят как русские, так и французские книги: первое издание «Истории Малой России» Д. Н. Бантыша-Каменского (1822), «Деяния Петра Великого» И. И. Голикова (1788–1789), «Журнал Петра Великого», «История Петра» Феофана Прокоповича, исторические труды Вольтера, «История Карла XII» Адлерфельда, книга Лезюра по истории казачества. Отступления от исторических фактов касаются некоторых частных деталей и эпизодов, таких как имя Марии (Матрены в действительности), финал истории ее побега к Мазепе (в поэме гетман укрывает ее в своем доме, тогда как документально зафиксировано, что он отправляет ее к отцу), эпизод с доставкой казаком письменного (а не устного, что отмечено в протоколах допросов) доноса на Мазепу [12].

4. При всей важности «новеллистического», или «лироэпического» сюжета (страсть старика гетмана к юной героине, её любовь к нему, бегство из родительского дома, ревность, вызванная его внезапной холодностью, безумие) «Полтава» создавалась как историческая поэма (эпопея, героическая поэма) о Петре Великом (см.: [3, с. 93–96; 5]): действие в ней направляется как выбором героев, так и историческими событиями, которые предстают некой объективной закономерностью. Между этими двумя сюжетными линиями нет равновесия: из трех песен только одна сосредоточена на изображении подлинно исторических событий – Полтавской битвы и её последствий; в то же время через психологизацию образа главного героя поэмы Мазепы в новеллистическом сюжете тема объективности хода истории соединяется с темой субъективного, индивидуально-личностного начала [4, с. 201]. С другой стороны, это позволяет задавать разное прочтение позиции автора, маневрируя между моральными оценками с позиции исторической правды, эмоционально-личностными оценками автора романтической поэмы и проявлениями надындивидуальной позиции автора-рассказчика («мы»).

5. Поэма вступает в художественно-историческую и одновременно художественно-политическую полемику с сочинениями, авторы которых, в соответствии с романтической (байронической) концепцией благородного бунтарства титанической личности, изображали в центре действия мятежного героя и связывали с этим образом (в ущерб подлинной историчности) идею политического предательства, ренегатства как способа достижения личной свободы и (или) народного блага. В частности, это касается возвышенно-романтического образа Мазепы в поэмах «Войнаровский» К. Рылеева и «Мазепа» Байрона (обе упоминаются в пушкинской «Полтаве») (см., в частности: [15, р. 112]). В этот ряд входит «Конрад Валленрод» А. Мицкевича, сюда же можно отнести и «Осаду Коринфа» Байрона: «Если в идеологическом плане “Полтава” дистанцировалась от героизации предательства как средства политической борьбы, то в литературном – от романтизма и “байронизма”» [5].

6. Многосоставная композиция (посвящение – прозаическое предисловие – текст поэмы – примечания) обеспечивает «дополнительность точек зрения»: «Предисловие посвящено лишь Петру и Полтавской битве, историческим персонажам <...>. История предстает здесь в своей теоретической сущности. Примечания также историчны, но комментируют текст поэмы <...> в подчеркнуто бытовом, прозаически точном ключе». Уравновешивая «государственно-исторический» пафос «Полтавы», Пушкин усиливает ее «гуманный пафос» посвящением как способом «усиления интимной атмосферы вокруг личности автора» [9, с. 265, 262].

Отметим, что структурно-смысловое соотношение основного текста поэмы с примечаниями заимствуется Пушкиным у Байрона². При этом у Пушкина изменен сам характер таких справок: они представляют собой не отсылки к личному опыту познания «другого» (романтическая стихия субъективности), но ссылки на исторические источники и факты (фактура исторической объективности). Кроме того, цитата из «Мазепы» Байрона, предваряя не только текст поэмы, но и посвящение, *структурно* играет двойную роль: и эпиграфа, и предисловия. Тем самым она полемически отсылает не только к тексту байроновской поэмы, но и к ее «анонсу» ('Advertisement').

Байрон предваряет текст поэмы цитатами из «Истории Карла XII» Вольтера; в самой поэме правдивость сведений, содержащихся в них, как и точка зрения на Мазепу, никак не оспаривается. Поэма художественно обрабатывает сюжет и образ, заданный историческим анекдотом из книги Вольтера. Пушкин, приводя цитату из Байрона перед посвящением, отсылает читателя не только к поэме, но и к её основному источнику – Вольтеру, на что указывает и место, и сама форма цитации³. Тем самым эпиграф-предисловие указывает на двойную направленность полемики, которую автор ведет в «Полтаве»: полемики о (не)допустимости романтизации истории

² Байрон, как известно, создал такую структуру для своих «восточных повестей» (см., в частности, «Гяура»).

³ Ср.: Возражая критикам «Полтавы», Пушкин выделяет важный для понимания своей поэмы факт: «Байрон знал Мазепу только по Вольтеровой “Истории Карла XII”. Он поражен был только картиной человека, привязанного к дикой лошади и несущегося по степям». См.: [10, с. 133].

и ложной героизации исторической личности в художественном произведении и в историческом труде.

7. С «дополнительностью точек зрения» в пушкинской «Полтаве» связан «синтез средств выразительности» [5]: автор опирается в разных её эпизодах то на условно-поэтический язык романтизма в сочетании с фольклорными стилизациями; то на одический стиль и, соответственно, церковнославянизмы и другие архаические элементы [1, с. 137–144], то на формулы, характерные для эпической поэмы [6, с. 113–124], – и всё это «в сочетании с формулами живой речи» [3, с. 106]. Главный принцип здесь – создание нужного языкового образа: так, «Пушкин говорит о Полтавском бое <...> не языком Ломоносова, но вводя в стилистическую характеристику своей поэтической речи колорит <...> ломоносовского громозвучного пафоса, восторженного оптимизма, величия стиля, рожденного величием побед той эпохи» [3, с. 104].

Как видим, основные выводы об особенностях поэтики пушкинской «Полтавы» учитывают *генетическую* связь поэмы с «восточными повестями» Байрона, с байроническим героем и жанровыми традициями романтической поэмы (в двух ее версиях – лирической (новеллистической) и исторической). Что же касается полемической ориентации пушкинской «Полтавы» на другой байроновский текст – «Мазепу», выводы о её существовании в целом основаны на отсылках самого автора и на свидетельстве А. Н. Вульфа.

О диалоге «Полтавы» с «Мазепой» Пушкин говорит эксплицитно дважды: эпитафией к поэме, взятым из байроновского текста, и возражением критикам «Полтавы». Из ироничного комментария в возражении и свидетельства Вульфа известно, что Пушкин первоначально хотел назвать поэму «Мазепа», как и Байрон, но отказался от этого намерения (см.: [10, с. 133; 2, с. 15]). Не вдаваясь в подробный пересказ того, что хорошо изучено, отметим следующее: сопоставление указанных свидетельств и отсылок с общими признаками поэтики и содержания «Полтавы» позволило ученым прийти к следующим выводам:

1. Пушкин хорошо знал поэму Байрона и полемически ориентировался на неё.

2. Первоначально он хотел, как и Байрон, назвать свою поэму «Мазепа», но поскольку его основной целью было создание «национального исторического эпоса», то поэма приобрела название «Полтава»⁴.

3. Принципиальна разница в методе (романтический – у Байрона и романтически-реалистический – у Пушкина) и характеристике главного героя: романтизированного у английского поэта и психологически и исторически реалистичного у русского⁵.

В целом перечисленные тезисы достаточно и с одинаковой степенью достоверности фиксируют то, что сказано о полемике пушкинской «Полтавы» с байроновским «Мазепой» как в отечественном, так и в англоязычном пушкиноведении – вплоть до XXI века. Уже в «пушкинской» главе авторитетной научно-просветительской книги М. Бэринга «Очерк русской литературы» (*An Outline of Russian Literature*, 1914) отмечено, что Пушкин полемически ориентировался на байроновскую поэму и, намереваясь первоначально назвать свое произведение «Мазепа», отказался от этой идеи, чтобы не сойтись в этом с Байроном. Не вдаваясь в дальнейшие объяснения, Бэринг отмечает в пушкинском тексте ведущую роль жанровой традиции героического эпоса, давая понять, что цель воздвигнуть «памятник Петру Великому» [14, р. 73]⁶ не могла не увести Пушкина далеко от байроновской версии Мазепы, образа стоической, героической (хотя и не полностью в духе романтического героя) личности.

В 1940-е касается полемике Пушкина с байроновским «Мазепой» Янко Лаврин – профессор славистики в университете Ноттингема, близкий знакомый Д. С. Мирского. В научно-популярной книге «Пушкин и русская литература» (*Pushkin and Russian Literature*, 1947) он указывает на эпиграф, взятый Пушкиным из поэмы Байрона, и на принципиальную

⁴ Формулировка М. Бэринга. См.: [14, р. 71].

⁵ Об отношениях между романтической (байронической) поэмой и пушкинской «Полтавой» подробнее см.: [4, с. 200–215].

⁶ Перевод на русский здесь и далее мой. – С. К.

разницу между характеристиками главного героя и сюжетами двух поэм: «<...> тогда как Байрон изобразил в романтическом ореоле одно из юношеских приключений Мазепы, Пушкин запечатлел его исторически правдиво, и на вершине карьеры: как жестокого, тщеславного старого интригана, готовящего заговор в пользу шведского короля Карла XII против Петра Великого» [19, p. 108–109].

Замечаниями относительно названия, эпиграфа, образа героя и основного пафоса «Полтавы» в ее соотнесенности с «Мазепой», как правило, англоязычные исследователи и ограничиваются⁷. Однако начиная с 2000-х годов в англоязычных изданиях появляются статьи, в которых реалистический историзм пушкинской поэмы ставится под сомнение в связи с байроновским образом Мазепы в одноименной поэме. Этому способствует общая политизация суждений о «Полтаве» в англоязычном пушкиноведении.

Так, в предисловии и примечаниях к своим прозаическим переводам из Пушкина (*Eugene Onegin and Four tales from Russia's southern frontier*, 2005) известный английский переводчик, пушкинист Роджер Кларк подчеркивает, что несмотря на многие замечательные черты поэмы (в том числе ее историзм и многозначную объемность характеристик), она не может считаться полностью соответствующей исторической правде. В частности, потому, что Пушкин был «убежденным русским патриотом» и противником сепаратизма [16, p. 276]. Отклонение от исторической правды он обнаруживает, между прочим, в том, что Пушкин, по всей видимости, очернил Мазепу и идеализировал Петра. Свое суждение он подтверждает ссылкой на мнение современных украинцев: «Многие украинцы, например, возразили бы, что Мазепа, несомненно будучи жестоким и беспринципным, как того требовало время, причиной своего отказа от союза с Петром имел искреннее желание обеспечить права и независимость Украины» [16, p. 277].

⁷ Здесь, конечно, встречаются редкие исключения. Так, в научно-популярной брошюре Джона Полза (John Pauls) «“Полтава” Пушкина» (*Pushkin's "Poltava"*, 1962), изданной «Научным обществом Шевченко», утверждается, что в изображении Мазепы как злодея поэт «дал волю своим патриотическим предубеждениям и империалистическим чувствам». См.: [20, p. 55].

В социологическом русле описывает содержание «Полтавы» и Лина Штайнер (профессор Чикагского университета) в статье “*My most mature poem*”: *Pushkin’s “Poltava” and the Irony of Russian Culture* (2009) [21]. Ее основные выводы сформулированы следующими утверждениями: 1) художественно полемизируя с Рылеевым относительно характера Мазепы и его роли в истории Малороссии, Пушкин в «Полтаве» фактически ведет политический диалог с поэтами-декабристами о форме правления и власти в России. «Конституционная республика, за которую боролись декабристы, была такой формой правления, которая требовала гражданской праведности. Пушкин же [в своей истории о Мазепе и Марии] дает понять, что реальность безнадежно расходится с теорией, и революции заканчиваются узурпацией власти амбициозными парвеню, подобными Наполеону <...> С этой точки зрения история Марии может быть прочитана как аллегория судьбы декабристов» [21, p. 110]. 2) Прославляя Петра и полтавскую победу, Пушкин приветствует не столько становление новой российской государственности, сколько «распространение культуры и просвещения в славянских землях»; он «создает идеализированный образ “молодой России”, не замутненный историческим прошлым и открытый прекрасному будущему» [21, p. 114].

Социологизированный подход, с акцентом на изучении политических взглядов автора, особенно ощутим в современных англоязычных статьях, посвященных полемике пушкинской «Полтавы» с байроновским «Мазепой». Одна из таких публикаций появилась в 2010 году в журнале общества *Association for Slavic, East European, and Eurasian Studies* за авторством Коннора Доука (Connor B. Doak), преподавателя русской литературы и компаративистики в Бристольском университете. Ее исходным положением является суждение отнюдь не литературоведческого, но политологического характера: «Очернение Мазепы в поэме дало возможность российским журналистам опереться на Пушкина в борьбе против реабилитации Ивана Мазепы в постсоветской Украине» [17]. Пафос наблюдения усилен приравнением сложившейся вокруг «Полтавы» ситуации к «обсуждениям в постколониальных обществах» – приравниваем,

подразумевающим право украинцев как «колонизованного народа» на реабилитацию национальных героев, приниженных русскими «колонизаторами». На политизированный посыл накладывается сомнительный тезис автора о том, что основной целью Пушкина в «Полтаве» было создать пародию на «Мазепу» Байрона. Основным же выводом статьи является утверждение о том, что байроновский Мазепа – если и не более верный в историческом плане образ, то, по крайней мере, менее опасный, чем пушкинский. Его мужественное, стоически-спокойное принятие поражения при том, что воля к жизни побуждает его продолжать движение, жизнь, рекомендуется автором статьи в качестве примера для подражания любому современному читателю, особенно же русскому и украинскому.

В схожем русле проблема полемики пушкинского текста с байроновским решается и в другой современной англоязычной статье – *The literary portrayals of Ivan Mazepa in Byron's "Mazeppa" and Pushkin's "Poltava"*. *A comparative analysis* (2023) за авторством Татьяны Крол, преподавателя Дублинского городского университета. Отмечая, что Пушкин прекрасно знал поэму Байрона и ориентировался на нее, исследователь выдвигает предположение, что русский поэт имел намерение «бросить вызов великому романтику» [18, p. 12]. Основанием же для этого вызова, по мнению Т. Крол, стало несогласие Пушкина с политическими взглядами Байрона. «“Полтаву” можно рассматривать как инструмент выражения поэтом иных политических взглядов», – утверждает исследователь и поясняет: «<...> тогда как Пушкин несомненно встает на сторону Петра I, сочувственное изображение Байроном поражения шведской армии и короля делает поэта союзником Карла XII» [18, p. 14].

Соответственно, и образ Мазепы – центральный для обоих поэтов – трактуется как способ отстоять свою политическую позицию. К концу статьи Т. Крол приходит к выводу, что любовь Мазепы и Марии есть только «метод изображения Пушкиным гетмана как негодяя, в то время как подлинный гнев поэта направлен на предательство Мазепой русского царя». И обобщает: Пушкин «переформатировал Мазепу в фигуру злодея в соответствии со своими империалистическими убеждениями» [18, p. 21].

Фактически в этих статьях поэма Пушкина, равно как и поэма Байрона, исследуется в аспекте политических взглядов автора; внимание исследователей нацелено на выявление идеологического плана художественного текста как глубинной содержательной структуры текста, способной бороться с общественным мнением и формировать его. Очевидно, что в случае с «Полтавой» метод нового историзма⁸ пошёл по пути выявления политического содержания (посыла) произведения и тем самым сузил восприятие его смыслового спектра, фактически исключив из поля зрения проблему многозначной символичности художественного слова, как и проблему сквозной целостности содержания и формы художественного текста. Закономерно в этой связи, что от наблюдений над некоторыми несоответствиями пушкинской поэмы исторической действительности, над приемами мифологизации истории и над техникой «очернения» Мазепы эти работы неизменно двигаются к выявлению «колониаторских», «империалистических» убеждений поэта.

Список литературы

1. *Виноградов В. В.* Язык Пушкина: Пушкин и история русского литературного языка. М.; Л.: Academia, 1935. 457 с.
2. *Вульф А. Н.* Дневник 1828–1831 гг. / ред. М. Л. Гофмана // Пушкин и его современники. Пг.: Тип. Имп. Академии наук, 1915. Вып. XXI–XXII. С. 1–200.
3. *Гуковский Г. А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М.: Гослитиздат, 1957. 416 с.
4. *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л.: Наука, 1978. 423 с.
5. *Ивинский Д. П.* Полтава // Большая российская энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: <https://bigenc.ru/c/poltava-poema-89d8fa?ysclid=m015yl3d5v37126451> (дата обращения: 12.04.2024).
6. *Измайлов Н. В.* Пушкин в работе над Полтавой // *Измайлов Н. В.* Очерки творчества Пушкина. Л.: Наука, 1975. С. 5–124.
7. *Кочеткова Н. Д.* Ораторская проза декабристов и традиции русской литературы XVIII века (А. Н. Радищев) // Литературное наследие декабристов. Л.: Наука, 1975. С. 100–120.

⁸ Ср.: «<...> новый историзм – история не событий, но людей и текстов в их отношении друг к другу». См.: [13].

8. *Лотман Ю. М.* Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя // *Лотман Ю. М.* Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб.: Искусство-СПБ, 1995. С. 21–184.
9. *Лотман Ю. М.* Посвящение «Полтавы» (адресат, текст, функция) // *Лотман Ю. М.* Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб.: Искусство-СПБ, 1995. С. 253–265.
10. *Пушкин А. С.* <Возражения критикам «Полтавы»> // *Пушкин А. С.* Собрание сочинений: в 10 т. Т. 7. Критика и публицистика. С. 132–134.
11. *Соколов А. Н.* «Полтава» Пушкина и жанр романтической поэмы // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962. Т. 4. С. 154–172.
12. *Шутой В. Е.* Историзм «Полтавы» Пушкина // Вопросы истории. 1974. № 12. С. 114–126.
13. *Эткинд А.* Новый историзм, русская версия // Новое литературное обозрение. 2001. № 1 [Электронный ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2001/1/novyj-istorizm-russkaya-versiya.html?ysclid=lnthqsx7w485827810> (дата обращения: 10.05.2024).
14. *Baring M.* An Outline of Russian Literature. New York: H. Holt and Co; London: Williams and Norgate, 1915. 256 p.
15. *Bayley J.* Pushkin: a Comparative Commentary. Cambridge: CUP, 1971. 368 p.
16. *Clarke R.* Notes of “Poltava” // Eugene Onegin and Four Tales from Russia’s Southern Frontier/ tr. Into English Pose with an Introduction and Commentary by Roger Clarke. L.: Wordsworth Editions Ltd, 2005. P. 276–284.
17. *Doak C. B.* Poltava at 300: Re-reading Byron’s “Mazeppa” and Pushkin’s “Poltava” in the Post-Soviet Era // Association for Slavic, East European, and Eurasian Studies. 2010. Vol. 24. Nos. 1–2. P. 83–101. URL: <https://miskinhill.com.au/journals/asees/24:1-2/poltava-at-300.pdf> (accessed: 08.04.2024).
18. *Krol T.* The Literary Portrayals of Ivan Mazepa in Byron’s “Mazeppa” and Pushkin’s “Poltava”. A Comparative Analysis // *Studia Rossica Posnaniensia*. 2023. Vol. XLVIII/1. P. 9–22.
19. *Lavrin Y.* Pushkin and Russian Literature. L.: Hodder and Stoughton LTd, for the English University Press, 1947. 226 p.
20. *Pauls J.* Pushkin’s “Poltava”. New York: Shevchenko Scientific Society, 1962. 108 p.
21. *Steiner L.* “My Most Mature Poëma”: Pushkin’s “Poltava” and the Irony of Russian Culture // *Comparative Literature*. 2009. No 61 (2). P. 97–116.

УДК 821.161.1

**«ГАРОЛЬДОВСКИЙ СЛЕД» В КОМЕДИИ
А. С. ГРИБОЕДОВА «ГОРЕ ОТ УМА»****М. А. Александрова**Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н. А. Добролюбова
maleksandrova@lunn.ru

Целью статьи является описание способов рецепции творчества Байрона в комедии Грибоедова «Горе от ума». Преимущественное внимание уделяется восприятию в грибоедовской комедии поэмы «Паломничество Чайльд-Гарольда». Выявлению «гарольдовского следа» в тексте пьесы способствует воссоздание литературного контекста споров о Байроне, байроновский подтекст в наброске предисловия к «Горю от ума», реконструкция основных этапов рецепции произведений Байрона в творчестве Грибоедова, а также некоторые другие эпизоды, связанные с поиском драматургом ключей к созданию образа молодого современника. В ходе анализа «Горя от ума» прослежено двойное (возвышенно-лирическое и трагедийное) решение ряда мотивов, определяющих структуру образа Чацкого. Пародийная актуализация гарольдовского комплекса скупающего странника рассмотрена как формула экспозиции главного героя, предвещающая целую систему парадоксальных сближений Чацкого с персонажами-двойниками в мире пьесы и за её пределами. Показано, что диалог с Байроном, который не прерывался на протяжении всей творческой работы драматурга, реализуется, в числе прочего, в авторефлексивной иронии Грибоедова.

Ключевые слова: Байрон, Грибоедов, творческий диалог, «сценическая поэма», байронический герой, пародия, ирония, авторефлексия.

“Harold’s Trace” in A. S. Griboyedov’s Comedy *Woe from Wit***Maria A. Aleksandrova**Linguistics University of Nizhny Novgorod
maleksandrova@lunn.ru

The article is aimed at describing responses to Byron’s works in Griboyedov’s comedy *Woe from Wit*. Predominant attention is paid to Griboyedov’s reception of Byron’s poem *Childe Harold’s Pilgrimage*. The “Harold’s trace” in the text of the play can be underlined with the help of recreating the literary context of the debates about Byron, identifying the Byronic subtext in the draft of the preface to *Woe from Wit*, reconstructing the main stages of the reception of Byron’s works by Griboyedov, as well as some other episodes connected with the playwright’s searching for

the keys for creating the image of a young man, his contemporary. A double (lyrical and travesty) interpretation of motives determining the structure of the image of Chatsky is traced. The parodic version of Harold's complex of a bored wanderer is considered as a formula for the exposition of Chatsky: it points out the whole system of paradoxical links between Chatsky and twin-characters in the world of the play and beyond it. It is shown that the dialogue with Byron, which was not interrupted throughout the creative life of the playwright, is realized, among others, in Griboyedov's self-reflexive irony.

Keywords: Byron, Griboyedov, creative dialogue, "dramatic poem", Byronic hero, parody, irony, self-reflection.

Ю. Н. Тынянов в статье «Сюжет "Горя от ума"» очертил контуры темы «Грибоедов и Байрон», лишь отчасти реализовав возможности намеченных подходов: это вероятные прототипы Чацкого в их отношении к Байрону (англоман Чаадаев и воспевший Байрона, готовый повторить его судьбу в Греции Кюхельбекер); личная драма Байрона, подозреваемого семьёй жены в безумии, оклеветанного обществом, как один из источников сюжета пьесы; биографические сближения (скитальческая судьба, поэт-европеец на Востоке и т.п.), которые могли быть предметом рефлексии Грибоедова; «байроническое» поведение Грибоедова, отразившееся в мемуарах современников; вдохновлявшая Байрона и Грибоедова «поэзия политики» [27]. Мы полагаем, что продуктивен и другой исследовательский ракурс: анализ поэтики «Горя от ума» под знаком полемического, пристрастного, но заинтересованного диалога Грибоедова с Байроном.

А. А. Бестужев так передаёт позицию Грибоедова в споре о кумирах эпохи – Гёте и Байроне: «Разве поклонники первого не превозносят до небес его каждую поэтическую шалость? Разве не придают каждому его слову, наудачу брошенному, тысячу противоположных значений? С Байроном поступают ещё забавнее, потому что его читает весь модный свет. Гёте толкуют, как будто он был непонятен; а Байроном восхищаются, не понимая его в самом деле. <...> Для того, чтобы заглянуть в лицо к ним, для доступа к высотам их не помогут ни ползки, ни прыжки: тут надобны крылья... И крылья орла, – прибавил Грибоедов. – Солнечные лучи играют и в блёстке, и в капле, но только полная масса воды может отразить целое солнце, только высокая душа может обнять полную мысль»

гения. <...> Вы назвали обоих великими, и, в отношении к ним, это справедливо; но между ними всё превосходство в величии должно отдать Гёте: он объясняет свою идею всё человечество; Байрон, со всем разнообразием мыслей, – только человека» [4, с. 98–99].

Против безоговорочного доверия этому пересказу возражал Н. К. Пиксанов: хотя свидетельства Бестужева «и по искренности тона, и по несомненной правдивости в передаче фактов, которые были ещё свежи в памяти, весьма ценны как биографический материал» [21, с. 163], «беседа о Байроне Грибоедова с Бестужевым изложена в воспоминаниях последнего несколько расплывчато» [21, с. 208]. Текст воспоминаний «несомненно беллетризован, что особенно заметно в воспроизводимых мемуаристом диалогах» [4, с. 368]. О точной передаче слов Грибоедова нельзя говорить ещё и по той причине, что беседа происходила по-французски, – следовательно, в русском изложении автор «Горя от ума» не мог не заговорить языком самого Бестужева, с характерными для того риторическими украшениями. Вопрос в том, насколько верно передана суть высказывания; думается, значительному искажению она не подверглась: ведь Бестужев, один из первых последовательных байронистов в России, излагает взгляды Грибоедова, которые во многом противоположны его собственным; следовательно, уменьшается вероятность корректирования чужих высказываний своими – по сходству.

Слова о Байроне, которым «восхищаются, не понимая его в самом деле» [4, с. 98], явно проникнуты личным чувством Грибоедова, причисляющего себя к немногим *понимающим*. В <Заметке по поводу комедии «Горе от ума»> (наброске предисловия), где Байрон не назван, можно усмотреть диалогический подтекст; важнее всего в этом отношении характеристика первоначального замысла пьесы: «Первое начертание этой *сценической поэмы*¹, как оно родилось во мне, было *гораздо великолепнее и высшего значения*, чем теперь в суетном наряде, в который я принуждён был облечь его. Ребяческое удовольствие слышать стихи мои в театре, желание им успеха заставили меня портить моё создание, сколько можно

¹ Курсив в цитатах здесь и далее мой. – М. А.

было. Такова судьба всякому, кто пишет для сцены: Расин и Шекспир подвергались той же участи, – так мне ли роптать? – В превосходном стихотворении многое должно угадывать; не вполне выраженные мысли и чувства тем более действуют на душу читателя, что в ней, в сокровенной глубине её, скрываются те струны, которых автор едва коснулся, нередко одним намеком, – но его поняли, всё уже внятно, и ясно, и сильно» [8, с. 281].

Поскольку драматург ставит себя в один ряд с Расином и Шекспиром – гениями, обречёнными применяться к условиям сцены и тем самым «портить» свои создания, естественно предположить, что в качестве антитезы мыслятся Байрон и Гёте, не стеснявшие себя драматургическими правилами; этот ход подсказан контекстом литературных споров эпохи. Для Рылеева Байрон – «победитель Шекспира» («На смерть Байрона»). Во мнении Пушкина Байрон уступает Гёте и Шекспиру («удивительное шекспировское разнообразие» свойственно только «Дон Жуану» [24, с. 64]), но превосходит Расина [20, с. 30]. Та же логика характерна для воспоминаний Бестужева: разговор о Байроне и Гёте закономерно вызывает упоминание Шекспира, который, по выражению мемуариста, «проложил дорогу самому Гёте» – единственному современному художнику, сопоставимому с Байроном [4, с. 99]. Таким образом, первоначальный замысел Грибоедова обретает черты своеобразного соперничества с великими. Ещё один опыт в редком жанре драматической (сценической) поэмы, безусловно, должен был осознаваться как творческий вызов Гёте и Байрону. В этой ситуации Байрон являлся к тому же примером художника, дерзнувшего пойти вслед создателю «Фауста»². Иначе говоря, Грибоедов мог ощущать себя продолжателем некой «соревновательной» традиции [18, с. 18].

Знаменательно, что Грибоедов продолжает называть «сценической поэмой» своё «испорченное» создание – комедию в стихах. Дело, в конце

² Байрон утверждал, что не испытывал влияния Гёте, создавая «Манфреда», но у современников сложилось иное мнение. См., например, заметку А. С. Пушкина «О драмах Байрона».

концов, не в терминологии (так, в процитированном выше тексте <Заметки...> синонимом «сценической поэмы» выступает «превосходное стихотворение»). Гораздо важнее авторские попытки объяснить особую природу пьесы. Говоря о «вынужденном» подчинении законам сцены, он ждёт истинного понимания не от зрителей, а от читателей, уповая на силу лирического сопереживания, декларирует те принципы выразительности (намёк, недосказанность), которые были присущи романтической поэме³. Здесь отчасти приоткрывается таинственная творческая предыстория «Горя от ума», изначально – поэмы в монологах и диалогах, обещающей (в честолюбивом воображении поэта) универсальный сплав лирики, драмы, эпоса [19, с. 64–65].

Как любой из современников Байрона, Грибоедов должен был определить своё отношение к байроническому герою. Конкретных его суждений по этому поводу исследователям обнаружить не удалось, зато хорошо изучена позиция ближайшего литературного единомышленника Грибоедова – В. К. Кюхельбекера. Кюхельбекер не переадресовывал Байрону тех обвинений, которые предъявлял его подражателям. Герои первого суть «повторение одного и того же страшного лица», сохраняющего величие и в падении своем: «Но непомерна глубина мрака, в который сходит Байрон бестрепетный, неустрашимый!» [11, с. 269]. Напротив, создания байронистов – либо бледные копии с чужого подлинника («слабы, недорисованы в “Пленнике” и в элегиях Пушкина...»), либо карикатурные искажения («несносны, смешны под пером его <Пушкина> переписчиков») [11, с. 257]. Хотя однообразие как следствие субъективности – постоянный

³ Ср. с точкой зрения И. Н. Медведевой, чья концепция ориентирована почти исключительно на «Фауста» Гёте: «И что такое “превосходное стихотворение” (т.е. превосходящее все другие), если не “Фауст”, где умещена грандиозная тема, дано “объяснение всего человечества” на сравнительно небольшом пространстве повествования, благодаря свободному движению действия, свободной смене мыслей и персонажей, благодаря умолчаниям там, где читатель сам может додумать и почувствовать то, что дано намеком? Законы поэтики “превосходного стихотворения” принципиально допускали эту недосказанность, служившую особым целям <...> (впоследствии, для романтической поэмы байроновского типа, эта обрывистость и недосказанность стали штампом, зачастую ничего не несущим)» [18, с. 20]. И. Н. Медведевой принадлежит множество ценных наблюдений в этой области, но выводы её порой слишком категоричны.

упрек Байрону, такой герой обладал великой покоряющей силой: недаром его обаяние испытал на себе и критически настроенный Кюхельбекер.

Другая сторона проблемы байронического героя – его символизирующая роль. «Отчетливая модель исторического характера, – пишет Л. Я. Гинзбург, – появляется вместе с осознанной концепцией современника как нового человека. Романтический эталон пришел в Россию из мирового интеллектуального обихода. Образ же человека от реализма должен был выработаться на национальной основе из сырого ещё социального материала» [7, с. 49–50]. Если «сценическая поэма» изначально задумывалась Грибоедовым как произведение о современности, то образ Фауста – «вневременный» и «всечеловеческий» («Гёте объясняет свою идею все человечество» [4, с. 99]) – вряд ли мог служить ближайшим творческим стимулом для автора «Горя от ума». Опыт Байрона в создании «героя века» должен был восприниматься более активно (пусть и полемически), нежели любой другой.

Итак, обойти утверждённую Байроном модель героя было просто невозможно – в силу её обобщённости и смысловой ёмкости, способной вместить разнообразный жизненный опыт «сыновей века». Даже преодоление байронической модели не могло произойти без её усвоения. Пушкинский путь нагляден: от романтических элегий и «Кавказского пленника» – к «Евгению Онегину». Путь Грибоедова не может быть исследован схожим образом, поскольку многие его тексты утрачены; возможны только гипотезы.

Если справедливо предположение В. С. Баевского, что лирический набросок Грибоедова «Прости, отечество!» (1819?) является одной из первых русских интерпретаций прощальной песни Чайльд-Гарольда [5], то это стихотворение можно принять за условную точку отсчёта при изучении проблемы «Грибоедов и Байрон». Следующую веху позволяет определить свидетельство Кюхельбекера: в 1821 году в Тифлисе Грибоедов читал другу свою поэму «“Путник” или “Странник”, вроде “Чайльд-Гарольда” (но без надменности и мизантропии Байрона), в которой он изобразил Персию» [14, с. 631]. Здесь подчеркнута как преемственность по отношению к Байрону (жанр лиро-эпической поэмы – поэмы странствий, в соединении с тем предметом изображения, который стал особенно

популярен благодаря «восточным поэмам» английского романтика), так и преодоление характерного для байронизма идейно-психологического комплекса («без надменности и мизантропии»). В наброске трагедии «Родамист и Зенобия», по мнению В. Э. Вацура, намечена попытка объективизации «великого человека», презирающего людей, который у Байрона представлен в субъективно-лирическом освещении [6].

Грибоедов принимает участие в полемике вокруг разочарованного героя гарольдовского типа, ставшего центральной фигурой русского романтизма с момента публикации «Кавказского пленника». Стихотворение «Хищники на Чегеме» (1825), как показано Ю. М. Лотманом, противопоставит характерной для пушкинского круга апологии байронизма: «Если Вяземский видел источник бунтарского пафоса в романтической личности, то для Катенина и Грибоедова истощённый и разочарованный “герой века” мог быть только рабом или жертвой. Носителем протеста был энергичный, сильный духом “разбойник” или “хищник”» [15, с. 193].

Автор «Хищников на Чегеме» воспроизводит – со сменой акцентов – коллизию «Кавказского пленника». Герой Пушкина переживает своё пленение трагически: «Прости, священная свобода! Он раб!» [22, с. 94], при этом участники конфликта равны друг другу: «Беспечной смелости его // Черкесы грозные дивились, // Щадили век его молодой // И шёпотом между собой // Своей добычею гордились» [22, с. 103]. Напротив, у Грибоедова жертва лишена героического ореола:

Узникам удел обычный,
Над рабами высока
Их стяжателей рука.
Узы – жребий им приличный,
В их земле и свет темничный!
И ужасен ли обмен?
Дома – цепи! в чуже – плен! [9, с. 233]

В своей полемике с русским байронизмом Грибоедов фактически апеллировал к авторитету самого Байрона. «Хищники...» во многом схожи

с албанским военным гимном из «Паломничества Чайльд-Гарольда» («Песнь вторая»): наследуется прежде всего заостренно-политическая трактовка этнографического материала; на первый план выдвигается конфликт героического «дикого» народа и европейцев, детей «больной цивилизации», рабов в своём отечестве и на чужбине; итоги этого столкновения – назидательный «урок» последним [2].

Таким образом, мысль о байроническом герое сопровождает Грибоедова неотступно. Автору «Горя от ума» приходилось учитывать, что герой в любом современном произведении, враждуя с обществом, покидая с разбитым сердцем родину, неизбежно сближается читателем с Чайльд-Гарольдом либо с его русским собратом – пушкинским Пленником. В творческом сознании самого поэта ассоциации с кавказской поэмой Пушкина могли усиливаться благодаря той обстановке (Грузия, Тифлис), в которой начиналась работа над пьесой. Так, в «Музейном автографе» возникает в виде воспоминания Чацкого романтическая картина из его прошлого:

Я был в краях,
Где с гор верхов ком снега ветер скатит,
Вдруг глыба этот снег в паденьи весь охватит,
С собой влечет, дробит, стирает камни в прах,
Гул, рокот, гром, вся в ужасе окрестность.
И что оно в сравненьи с быстротой,
С которой чуть возник, уж приобрел известность
Московской фабрики слух вредный и пустой [8, с. 231–232].

Оскорблённый, оклеветанный, разочарованный в дружбе и любви, Чацкий предстает в своём монологе как бы на фоне дикой природы, что оттеняет душевное смятение героя, а также создает контраст враждебному окружению («О праздный! жалкий! мелкий свет!» [8, с. 231]). Ассоциации с героем «Кавказского пленника» были практически неизбежны; ср.: «Людей и свет изведаль он // И знал неверной жизни цену. // В сердцах людей нашед измену, // В мечтах любви безумный сон, // Наскуча жертвой

быть привычной // Давно презренной суеты, // И неприязни двуязычной, // И простодушной клеветы...» [22, с. 95].

Закономерно, что на следующем этапе работы «кавказский» мотив оказался вытеснен в сферу комического. Загорецкий, понаслышке зная о странствиях Чацкого, истолковывает его «безумие» таким образом, чтобы в сознании современников возникла двойная пародийная переключка: с пушкинским Пленником («Но пленник хладный и немой, // С обезображенной главой...» [22, с. 93]) и с «безумным» поведением знаменитого Якубовича (раненный на Кавказе, он при случае эффектно срывал со лба чёрную повязку): «В горах изранен в лоб, сошёл с ума от раны». Ответной репликой графини-бабушки драматург ещё более усиливает комический эффект: «Что? к фармазонам в клуб? Пошёл он пусурманы!» [8, с. 89].

Этот литературно-полемический пласт отражает те мотивы и проблемы, которые были актуальны для Грибоедова на определённом этапе его работы, а затем, как выражался в подобных случаях Н. К. Пиксанов, «выцвели». Зато другая система мотивов, также сопряжённая с проблемой «героя века», акцентирована очень чётко, с явным расчётом на читательское узнавание. И. Н. Медведева указывает на то, что «трагические размышления Чацкого, его финальное “Бегу не оглянусь...” не могут быть восприняты вне своего фона» – «романтического беглеца Чайльда» [19, с. 63]. Однако не только уход героя со сцены, но и первое знакомство с ним, и ряд других эпизодов соотнесены с «Паломничеством Чайльд-Гарольда». Какими средствами и в каких целях достигает Грибоедов этого сближения?

Важнейшие в структуре образа Чацкого мотивы реализуются двойственно: возвышенно-лирически и травестийно. Переключения из одного плана в другой происходят многократно.

Уже первое упоминание об отсутствующем герое (диалог Софьи и Лизы в 5-м явлении I действия) намечает контуры знакомого образа разочарованного скитальца. Ю. Н. Тынянов указал на присущее Грибоедову искусство «еле заметных усилений»: случайно оброненное слово запускает механизм сплетни [27, с. 351]. В эпизоде заочного представления публике

Чацкого приём «еле заметных усилений» стимулирует механизм литературных ассоциаций. Вот Софья с неудовольствием вспоминает о прошлом:

Да, с Чацким, правда, мы воспитаны, росли;
 Привычка вместе быть день каждый неразлучно
 Связала детскою нас дружбой; но потом
 Он съехал, уж у нас ему казалось скучно,
 И редко посещал наш дом;
 Потом опять прикинулся влюблённым,
 Взыскательным и огорчённым!!.. [8, с. 24]

Слово «скучно» использовано в его обиходном значении; «съехал» означает лишь то, что по достижении совершеннолетия Чацкий переселился в собственный дом; «огорчённый» также не имеет никакого дополнительного смыслового оттенка. Но далее речь заходит о непонятных для Софьи порывах её друга:

Охота странствовать напала на него,
 Ах! если любит кто кого,
 Зачем ума искать и ездить так далёко?

Лиза подхватывает:

Где носится? в каких краях?
 Лечился, говорят, на кислых он водах,
 Не от болезни, чай, *от скуки*, – повольнее [8, с. 24].

Выстраивается многозначительная последовательность: *скучно* – *съехал* – *огорчённый* – *охота странствовать* – *где носится?* – *скука*. Отметим, что иронический пассаж о «скуке» лишь формально принадлежит бойкой на язык Лизе. Она, по понятным причинам, не может судить об этой болезни духа современного «огорчённого» человека. От её лица говорит сам автор, чей голос «является одним из основных конструктивных

элементов пьесы, органическим элементом созданного Грибоедовым жанра» [28, с. 214]. Сочетание «скуки» и «странствия»⁴ неизбежно пробуждает ассоциации с образом Чайльд-Гарольда и его многочисленными вариациями. «Опознавательные признаки байронического героя, – пишет Л. Я. Гинзбург, – были отработаны столь отчётливо, что любой из них вызывал к жизни целостный образ» [7, с. 21]. Адресованный Чацкому упрёк в бесчувствии также укладывается в эту схему, а возникающее тут же сопоставление его с Молчалиным варьирует конфликт двух культурных типов – романтического (байронического) и сентиментального (что, впрочем, не противоречит традиционной для комедии модели конфликта: «гордец» против «скромника»).

Обращает на себя внимание и другая подробность, закрепляющая гарольдовские ассоциации. Софья весьма своеобразно парирует упрёки Чацкого, удивлённого холодным приемом:

...Кто промелькнет, отворит дверь,
 Проездом, случаем, из чужа, из далёка –
 С вопросом я, хоть будь моряк:
 Не повстречал ли где в почтовой вас карете? [8, с. 26]

Ирония рождается столкновением несовместимого: «моряк» и «почтовая карета». Неприязнь, едва прикрытая вынужденной любезностью, психологически объясняет эту выходку Софьи. Однако насмешливый автор имеет свои резоны: в ассоциативном контексте «Горя от ума» случайный «моряк» вполне уместен, поскольку воскрешает мотив морского – романтического, гарольдовского – странствия⁵. Выяснять, читала ли московская барышня «Паломничество Чайльд-Гарольда», разумеется, излишне. Грибоедову здесь не требуется никаких дополнительных мотивировок.

⁴ См. об этом смысловом комплексе: [16, с. 132–133].

⁵ Пушкин в «Евгении Онегине» включает грибоедовского героя, единожды упомянутого, в особый контекст. Онегин, которого на протяжении всего романа сопровождает имя *Чайльд-Гарольда*, в 8-й главе уподоблен *Чацкому*: «Он возвратился и попал, // Как Чацкий, с корабля – на бал» [23, с. 171]. Этот «корабль» – также из ряда слов-сигналов; Пушкин чутко уловил намёк Грибоедова и по-своему ответил на него. См. об этом подробно: [3].

Экспозиция – ответственный момент становления литературного персонажа, который «с самого начала обладает полноценным, хотя и нарастающим бытием» [7, с. 16]. Узнаваемая формула байронического странника введена таким образом, что её пародийная функция не вызывает сомнений. Но смысл пародии должен быть уточнен по ходу дальнейшего раскрытия образа Чацкого: либо он лже-Гарольд («москвич в Гарольдовом плаще» [22, с. 149]), либо заведомо ложными являются суждения о нём других персонажей. Между тем эта схема не срабатывает. «Нарастающее бытие» Чацкого отмечено рядом противоречий, которые в итоге не снимаются тем или иным способом, но создают богатую смысловую «вибрацию».

Одно из противоречий заключается в том, что параллельно «гарольдовскому» выстраивается другой ассоциативный ряд. Л. П. Гроссман отмечал, что первый монолог Чацкого напоминает выходной монолог враля Зарницкина, персонажа одноактной комедии А. А. Шаховского «Не любо – не слушай, а лгать не мешай» (1818) [10, с. 142]:

А я скакал фельдъегерям на диво.
 Пять раз был выброшен, однако так счастливо,
 Что шляпы не измял, хотя вчера чуть свет
 У Царского Села мой егерь в прах разбился.
 – Вчера! вы шутите!
 – Ах! виноват, ошибся,
 Третьего дня, в четверг; но в тридцать два часа...
 То есть за вычетом починок колеса,
 Двух шкворней, дышла и рессоры, –
 Из Петербурга к вам не всякий бы поспел!
 Зато уж я не пил, не ел... [30, с. 491]

Грибоедов сжимает эту тираду до нескольких стихов, сохраняя сам принцип комической гиперболизации:

И между тем, не вспомнюсь, без души,
Я сорок пять часов, глаз мигом не прищуря,
Вёрст больше седьмисот пронёсся, – ветер, буря;
И растерялся весь, и падал сколько раз –
И вот за подвиги награда! [8, с. 26]

Итак, Чайльд-Гарольд появляется в «Горе от ума» пародийной тенью: путешествующий герой лечит свою «скуку» «на кислых водах»⁶. Комедийный враль с его приключениями, напротив, перевоплощается во влюблённого, стремящегося к своей избраннице как «ветер, буря». Таким образом, высокий герой травестируется, низкий подвергается обратному превращению. В точке пересечения – удивительный сплав иронии, патетики, лиризма...

В очередной раз усложняет характеристику героя реплика Софьи: «Не человек, змея» [8, с. 30], что сразу же активизирует в памяти целую вереницу однотипных комедийных фигур – «злых умников» (начиная с графа Ольгина из «Липецких вод»), варьирующих, в свою очередь, Клеона Грессе [13, с. 219–220]. Подобные приёмы аналогичны цитатам, функции которых в «Горе от ума» исследованы В. А. Западковым: «Это не “подражание образцам”, не свободное заимствование популярных мотивов и эпизодов, отложившихся при чтении литературных произведений. <...> Нет, Грибоедов совершенно сознательно вводит в текст “Горя от ума” скрытые цитаты и “заимствования”, причём вводит потому и постольку, поскольку он совершенно уверен в том, что источники материала хорошо известны современникам», что «возникшие ассоциации дополняют грибоедовский эпизод или образ определёнными чертами, имеющимися в том литературном произведении, на которое указывает автор “Горя от ума”» [12, с. 65].

Заключение В. А. Запádова совершенно справедливо, однако оно охватывает не все случаи «цитирования». К примеру, вполне понятно, какими смыслами дополняется образ Молчалина в эпизоде соблазнения

⁶ Тема *лечебных вод* отсылает также к «Липецким водам» Шаховского, где обличается скучающий путешественник граф Ольгин.

горничной подарками (12-е явление II акта «Горя от ума») на фоне соответствующей сцены с участием Зарницкина в «Не любо – не слушай, а лгать не мешай»: в грибоедовском «скромнике» таится напористый авантюрист и – вопреки смыслу его фамилии – «говорун». Пресловутый «шпиц не более напёрстка» в диалоге Молчалина с Хлестовой (12-е явление IV акта), также почерпнутый Грибоедовым из роли Зарницкина, подсказывает, что «услужник знаменитый» [8, с. 85] движим не только расчётливостью, но и своего рода вдохновением.

Однако в этот ряд не вписывается первый монолог Чацкого, варьирующий появление Зарницкина, поскольку связывает их отнюдь не принцип «дополнения». Очевидно, дело здесь в другом: нарочитое сближение героя с теми персонажами, которым он заведомо не соответствует, имеет целью нарушить автоматизм восприятия, вывести Чацкого из традиционной системы отношений, где каждому лицу было отведено строго определённое место.

«Ложная формула экспозиции» (Л. Я. Гинзбург) оказывается действенным средством построения образа. Реминисценции из комедии Шаховского с самого начала предотвращают возможное отождествление Чацкого с одним из высоких амплуа – героя-любownika или благородного резонёра, которым он не равен. Ту же задачу выполняет задорная рифма «дурацкий – Чацкий», которая предваряет появление героя, подчёркивая комизм его положения: «появился некстати, “угодив” разом и в комический сюжетный переплет, и в комедийную рифму» [17, с. 82].

После экспозиционной иронической игры с разными «моделями» путешественников (Гарольд / Зарницкин) мотив странствия набирает лирическую высоту. Признания Чацкого окрашиваются то сердечно-задушевными интонациями («Когда ж постранствуешь, воротись домой, // И дым Отечества нам сладок и приятен!» [8, с. 28]), то нотами меланхолии («Хотел объехать целый свет, // И не объехал сотой доли» [8, с. 32]). Травестирующий «подголосок» отдан теперь Фамусову: «Вот рыскают по свету, бьют баклуши, // Воротятся, от них порядка жди» [8, с. 40]. В целом образ странствия у Грибоедова отвечает духу романтической эпохи: в отличие от просветительского понимания путешествия как «школы

жизни», в «Горе от ума» «характер главного героя, внутренне детерминированный, не поддаётся механическому воздействию внешних впечатлений» [29, с. 180].

Согласно наблюдениям В. М. Марковича, по мере движения к финалу усиливается лирико-монологическое, «поэмное» начало; «само определение “поэма” получает в применении к пьесе Грибоедова всё более прямой, не фигуральный смысл» [17, с. 79]. В IV акте Чацкий остаётся наедине с собой значительную часть времени. В качестве единственного носителя лиризма он обособляется от других персонажей, прежде всего – символическим неучастием в сценическом общении⁷. «Вместе с лирико-исповедальными интонациями появляются мотивы и краски, непосредственно сближающие грибоедовский сюжет с поэтикой и проблематикой романтических поэм. Монологи Чацкого насыщаются байроническими темами одиночества, неприкаянности, непримиримой вражды со всем окружающим. “Гоненье на Москву” незаметно переходит порой в “мировую скорбь”, а на пороге финала характер и масштаб конфликта приобретает черты романтической универсальности», – пишет В. М. Маркович [17, с. 80]. Отъезд в карете, которую нерадивый лакей не подал вовремя к подъезду, превращается в настоящее романтическое бегство («куда – неизвестно», как раздраженно заметил в свое время П. А. Катенин):

Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету,
Где оскорблённому есть чувству уголок!.. [8, с. 122]

Но чуть ранее происходит расщепление романтической темы, её очередное травестирование. Рядом с Чацким появляется Репетилов – не только пародийный «заговорщик», но и пародийный «странник», некогда

⁷ В диалоге с Репетиловым Чацкий участвует лишь формально, вяло подавая свои реплики, и при первом удобном случае уходит прочь. На протяжении последующих сцен он является только свидетелем происходящего, нечаянно узнавая о клевете и тайне выбора Софьи. Наконец, когда Чацкий с криком «Он здесь, притворщица!» [8, с. 118] врывается в диалог Софьи и Молчалина, то по-прежнему остается без партнеров. Софья отвечает ему одной фразой, а в дальнейшем безмолвствует. Появившийся в сопровождении слуг Фамусов обрушивается на Чацкого с угрозами, но тот не внемлет, взывая к одной Софье безо всякого отклика. В финале Чацкий обращается уже не к участникам этого странного «диалога глухих», а к «мучителей толпе» [8, с. 121].

покидавший Москву, а затем вернувшийся «разочарованным»⁸. Из дома Фамусова он уезжает, подобно Чацкому, «куда-нибудь». Более того: исчезновение со сцены Репетилова тоже по-своему драматично [25, с. 55–59]. Финальная реплика персонажа не сопровождается авторской ремаркой, но интонационный строй её вполне отчетлив:

Куда теперь направить путь?
А дело уж идёт к рассвету.
Поди, сажай меня в карету,
Вези куда-нибудь [8, с. 112].

Смена четырехстопного ямба на трехстопный в последнем стихе создает перед «куда-нибудь» паузу – тягучую, как бы тоскливую. Граница между «высоким» и «низким» вновь становится зыбкой, романтическое бегство Чацкого соотносится с разными вариантами «ухода».

Ситуации пародирования высокого героя, рассмотренные в качестве акта романтической иронии [26, с. 66], выявляют реакцию автора на патетичность собственного замысла «высшего значения» [8, с. 281]. Между тем Чацкий не утрачивает полностью связи с тем образом, который рисовался поэту вначале. Отсюда следует, что диалог с Байроном сопутствовал как этапу обдумывания «сценической поэмы», так и всему творческому процессу. Он продолжался и по завершении «Горя от ума»: именно «Паломничество Чайльд-Гарольда» перечитывал Грибоедов в заключении во время следствия по делу декабристов.

Список литературы

1. *Александрова М. А.* «Горе от ума» А. С. Грибоедова в литературном контексте 1810–1820-х годов: Учебное пособие. Нижний Новгород: Изд-во НГЛУ им. Н. А. Добролюбова, 2012. 216 с.
2. *Александрова М. А.* «Кавказский пленник» А. С. Пушкина и «Хищники на Чегеме» А. С. Грибоедова // Четвёртая международная Пушкинская конференция: Сб. докладов. СПб.; Нижний Новгород: [б/и], 1997. С. 1–6.

⁸ О месте образа Репетилова в контексте темы «странного человека» см.: [1, с. 156–167].

3. *Александрова М. А.* Об одной грибоедовской ассоциации в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин» // Болдинские чтения. Саранск: Тип. «Красный Октябрь», 2002. С. 39–42.
4. А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1980. 448 с.
5. *Баевский В. С.* «Прости, отечество!» Грибоедова – из Байрона (?) // Русская литература. 1980. № 2. С. 126–130.
6. *Вацуро В. Э.* Грибоедовский замысел трагедии «Родамист и Зенобия» // Проблемы творчества А. С. Грибоедова / Отв. ред. С. А. Фомичёв. Смоленск: ТРАСТ – ИМАКОМ, 1994. С. 180–191.
7. *Гинзбург Л. Я.* О литературном герое. Л.: Советский писатель, 1979. 224 с.
8. *Грибоедов А. С.* Полное собрание сочинений: в 3 т. Т. I. СПб.: Изд-во «Нотабене», 1995. 349 с.
9. *Грибоедов А. С.* Полное собрание сочинений: в 3 т. Т. II. СПб.: Изд-во «Нотабене», 1999. 619 с.
10. *Гроссман Л. П.* Пушкин в театральных креслах. М.: Брокгауз-Ефрон, 1926. 182 с.
11. Декабристы: эстетика и критика / Сост. Л. Г. Фризман. М.: Искусство, 1991. 491 с.
12. *Западов В. А.* Функции цитат в художественной системе «Горя от ума» // А. С. Грибоедов. Творчество. Биография. Традиции / Отв. ред. С. А. Фомичёв. Л.: Наука, 1977. С. 61–72.
13. История русской литературы: в 4 т. Т. 2. Л.: Наука, 1981. 657 с.
14. *Кюхельбекер В. К.* Избранные произведения: в 2 т. Т. I. М.; Л.: Советский писатель, 1967. 674 с.
15. *Лотман Ю. М.* Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб.: Искусство-СПБ, 1994. 485 с.
16. *Лотман Ю. М.* Пушкин. СПб.: Искусство-СПБ, 1995. 848 с.
17. *Маркович В. М.* Комедия в стихах А. С. Грибоедова «Горе от ума» // Анализ драматического произведения: Межвуз. сборник. Л.: Изд-во ЛГУ, 1988. С. 59–91.
18. *Медведева И. Н.* Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума». 3-е изд. М.: Художественная литература, 1974. 109 с.
19. *Медведева И. Н.* Творчество Грибоедова // *Грибоедов А. С.* Сочинения в стихах. Л.: Советский писатель, 1967. С. 5–62.
20. Переписка А. С. Пушкина: В 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1982. 576 с.
21. *Пиксанов Н. К.* Грибоедов. Исследования и характеристики. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1934. 334 с.
22. *Пушкин А. С.* Евгений Онегин // *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. 6. М.: Изд-во АН СССР, 1937. С. 1–205.
23. *Пушкин А. С.* Кавказский пленник // *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. 4. М.: Изд-во АН СССР, 1937. С. 89–118.
24. *Пушкин А. С.* «О трагедии Олина «Корсер»» // *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. 11. М.: Изд-во АН СССР, 1949. С. 64–65.

25. *Рецентер В. Э.* Снова Грибоедов // *Рецентер В. Э.* Прошедший сезон, или Предлагаемые обстоятельства. Л.: Искусство, 1989. С. 45–60.
26. *Строганов М. В.* Об идейном составе «Горя от ума» // Проблемы творчества А. С. Грибоедова / Отв. ред. С. А. Фомичёв. Смоленск: ТРАСТ – ИМАКОМ, 1994. С. 56–70.
27. *Тынянов Ю. Н.* Сюжет «Горя от ума» // *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М.: Наука, 1969. С. 347–379.
28. *Фельдман О.* Голос автора в сценической структуре «Горя от ума» // Вопросы театра. 1987. № 11. С. 211–229.
29. *Фомичев С. А.* Спорные вопросы научного освещения литературного движения первой четверти XIX века // Современная советская историко-литературная наука. Актуальные вопросы. Л.: Наука, 1975. С. 176–194.
30. *Шаховской А. А.* Комедии. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1961. 847 с.

УДК 81'255.2

ТВОРЧЕСТВО БАЙРОНА В ВОСПРИЯТИИ БЛОКА (ПЕРЕВОДЧЕСКИЙ АСПЕКТ РЕЦЕПЦИИ)

В. О. Гребенников

Московский государственный
лингвистический университет
vadim.grebennikov.2020@mail.ru

Поэзия Байрона и личность английского поэта-романтика занимали особое место в художественной картине мира Александра Блока, который неоднократно обращался к образу Байрона и его творчеству в своих художественных произведениях, письмах и статьях. Наиболее тесное и продолжительное соприкосновение Блока с творчеством Байрона пришлось на период его работы над переводами стихотворений английского поэта-романтика. В статье приводится анализ оригиналов и некоторых переводов стихотворений Байрона, выполненных Блоком в 1905–1906 годах, который позволяет убедиться в том, что русский поэт на практике следовал требованиям, предъявляемым им к переводу в статьях и критических заметках, посвященных чужой переводческой практике. Переведённые Блоком стихотворения Байрона рассматриваются в контексте настроений и взглядов, владевших Блоком в революционном 1905 году. В заключительной части статьи отмечается, что работа Блока над переводами стихотворений Байрона пробудила в нем интерес к дальнейшему изучению жизни и творчества английского поэта-романтика и обусловила проникновение байронических мотивов в оригинальное творчество Блока. В статье также исследуется рецепция образа байронического героя и личности Байрона в творчестве Блока, обусловленная точками соприкосновения мировоззрений английского и русского поэтов, схожестью путей их духовных исканий и определёнными историческими событиями.

Ключевые слова: Байрон, Блок, байронический герой, перевод, родство мироощущений.

Byron's Literary Works in the Perception of Blok (the Translational Aspect of the Reception)

Vadim O. Grebennicov

Moscow State Linguistic University
vadim.grebennikov.2020@mail.ru

Byron's poetry and personality held a unique significance in Alexander Blok's artistic vision. Blok frequently referenced Byron's image and literary works in his poems, letters, and articles. His most in-depth engagement with Byron's literary output came during the time when he was translating the English romantic poet's works. This article focuses on analyzing Byron's original

poems and some of Blok's translations from 1905–1906. The findings suggest that the Russian poet adhered closely to the standards he advocated for in his writings and critiques of other writers' translations. Alexander Blok's translations of Byron's poems are examined in the context of the sentiments and perspectives Blok experienced during the revolutionary year of 1905. The article concludes by emphasizing how working on these translations sparked Blok's interest in delving deeper into Byron's life and creative endeavors, which ultimately infused Byronic themes into Blok's own literary work. Furthermore, it discusses how the image of the Byronic hero and Byron's personality were reflected in Blok's works, highlighting the commonalities in their worldviews, the parallels in their spiritual journeys, and the significance of relevant historical events.

Keywords: Byron, Blok, Byronic hero, translation, commonalities in the worldviews.

Поэзия Байрона и личность английского поэта-романтика занимали особое место в художественной картине мира Александра Блока. Наиболее тесное соприкосновение Блока с творчеством Байрона пришлось на период его работы над переводами стихотворений английского поэта для III тома Полного собрания сочинений Байрона под редакцией профессора С. А. Венгерова. К сожалению, работа поэта над переводами стихотворений Байрона освещена в немногочисленных исследованиях. Среди них можно отметить кандидатскую диссертацию Л. И. Никольской «Поэзия Д. Г. Байрона и П. Б. Шелли в России конца XIX–начала XX вв.», статью Н. М. Демуровой «О переводах Байрона в России», фундаментальный труд З. Г. Минц «Александр Блок и русские писатели». Цель данной статьи – осмыслить значение переводов стихотворений Байрона в творческой и личностной эволюции Александра Блока, опираясь на исторический фон их создания, заметные сходства мировоззрений поэтов и рецепцию байронической традиции в оригинальном творчестве Блока различных периодов.

Обоим поэтам выпало жить и творить в эпоху войн, революций, социальных и политических потрясений. Их ссоры с окружающим миром поспособствовали появлению многих произведений. При этом Байрона и Блока отличал немалый интерес к общественной жизни, который с течением времени у них все нарастал и в поздний период их творчества нашел наиболее яркое воплощение в их произведениях («Дон Жуан» Байрона, «Двенадцать» и «Возмездие» Блока). Обоим поэтам удалось в определённой степени приблизиться к реализму, потому что они не были типичными представителями тех направлений, к которым их принято причислять.

Байрона и Блока также роднит тот факт, что они не были революционерами при всех своих симпатиях к стихии революции и жажде свободы. Так, после того, как отгремели революционные взрывы 1905 года, Блок, который однажды принял участие в одной из демонстраций и прошел во главе ее с красным флагом в руках, признавался отцу: «Никогда я не стану ни революционером, ни “строителем жизни”» [3, т. 8, с. 144]. Мнения, что Байрон никогда не был революционером в привычном понимании этого слова, придерживался советский писатель литературовед А. К. Виноградов, аргументировавший эту точку зрения тем, что поэт «никогда не был последовательным в разворачивании программно-политических взглядов», а также «никогда не забывал о преимуществах своего дворянского происхождения» [5, с. 61].

Едва ли не главное, что объединяет Блока и Байрона, – это чувство глубокого одиночества. Для Блока первой проверкой на прочность его взаимоотношений со многими людьми послужил 1905 год, в который он и принялся за переводы байроновских стихотворений. В начале января 1906 г. Блок писал в письме к Андрею Белому: «Все это строительство таких высоко культурных людей, как Вяч. Иванов, и высоко предприимчивых, как Георгий Чулков и Мейерхольд, начинает мучить меня» [3, т. 8, с. 144]. Кроме того, на этот период также приходится разрыв отношений между Блоком и Сергеем Соловьёвым, одним из самых близких его друзей. Блоку в 1905 г. исполнилось двадцать четыре года. Примерно в этом же возрасте Байрон писал своему другу Ходжсону следующие строки: «У меня в мире нет друзей, хотя было много школьных товарищей. Но все они теперь “вошли в жизнь” <...>. Я распрощался с ними»¹ [15, vol. 1, p. 344].

К моменту начала работы над переводами Блок уже был знаком с творчеством Байрона, о чём говорит наличие стихов английского поэта в тетрадях, составленных Блоком в 1901 году [3, т. 7, с. 521]. Кроме того, он испытал его влияние, что нашло отражение в творчестве. З. Г. Минц абсолютно справедливо отмечала связь художественного метода раннего Блока с байроновским романтизмом [11, с. 406]. В ряде стихотворений

¹ Перевод А. К. Виноградова.

Блока, написанных до и во время Первой русской революции, можно обнаружить байронические мотивы. К их числу относится стихотворение «Старуха гадала у входа...», написанное в 1903 году. В нем поэт изобразил абсолютную идиллию: старуха гадала, ей жадно внимали люди, «говорил какой-то болтун», и эта идиллия в один момент нарушилась, когда «кто-то встал – и развеял флаг» [3, т. 1, с. 264]. Так, сильная и смелая личность бросила вызов существующему мироустройству. К байронической традиции в некоторой степени восходит поднимаемая Блоком тема Свободы («И Дева-Свобода в дали несказанной / Открылась всем – не одним пророкам!» (1905 г.)) [3, т. 2, с. 321]), а также его определенный пессимизм, который у обоих поэтов был связан с тем, что им довелось жить в эпоху реакции. Роднит Блока с Байроном и тема воспоминаний о прошлом. Ностальгия по минувшему присутствует уже в стихах юного Блока («Еще воспоминанье» (1899 г.), «Ушли в туман мечтания» (1902 г.)), в дальнейшем эта тема приобретает новые очертания и обогащается новыми красками. Точно так же Байрон предаётся воспоминаниям ещё в совсем юном возрасте, ими пронизан целый ряд стихотворений, вошедших в его первый сборник стихов «Часы досуга» («Воспоминание», «Отроческие воспоминания», «Была пора... Что говорить о ней...»).

Еще одним объяснением углублённого интереса Блока к жизни и творчеству лорда Байрона могут служить распространённые среди символистов идеи жизнотворчества, аутомифологизации. Австрийский славист Оге Хансен-Лёве отмечал, что в творчестве символистов «мотив “жизни” мифологизируется, т.е. выступает как самостоятельная (нео-) мифологема или родовое понятие, объединяющее в себе смежные мотивы-символы» [14, с. 57]. Для Блока главным мотивом-символом был, безусловно, «миф о пути». Д. Е. Максимов, обстоятельно рассмотревший «миф о пути» применительно к творчеству поэта, считал, что статьи Блока об Ибсене и Стриндберге «можно рассматривать как своего рода примеривание Блока к этим писателям своего собственного пути в его настоящем и в его возможностях» [10, с. 8]. Блоком не была написана статья о Байроне, однако

байроновские реминисценции в его творчестве позволяют выдвинуть предположение, что Блок мог примерять свой путь к английскому поэту-романтику, а также обращаться к мифу о Байроне для построения мифа о себе.

Как можно убедиться, Блока многое связывало и роднило с лордом Байроном. Как верно подметила Л. И. Никольская, «через сердца обоих поэтов проходят меридианы века, и они становятся его глашатаями, совестью и мукой, мечтой и надеждой» [12, с. 106]. Блок однозначно чувствовал глубинное родство с английским поэтом, которое существенно помогло ему отразить в своих переводах байроновских стихотворений все оттенки их смысла и настроения. Работа над переводами, в свою очередь, сыграла значимую роль в дальнейшем сближении Блока с творчеством и личностью Байрона, которое нашло проявление в более поздних произведениях Блока.

Е. Ф. Книпович, близко общавшаяся с Блоком в последние годы его жизни, была убеждена, что «Блок ничего не переводил случайно», и «у каждого автора он находил своё» [7, с. 49]. Для Блока было важно, чтобы переводимые им стихотворения в полной мере соответствовали его мироощущению в данный момент. Поэт придавал большое значение отражению в переводе не только стиля, но и философии автора, которая обязательно должна быть понятна и близка переводчику. Так, например, сравнив переводы стихотворения «Тайны», выполненные Б. Л. Пастернаком и А. А. Сидоровым, Блок отметил, что перевод Сидорова «производит впечатление более гетевское» [3, т. 6, с. 469].

Блок считал, что «Вейнберг предъявил совершенно правильные требования к переводу в своей рецензии о переводе “Дон Жуана” Байрона Козловым в 1889 году» [3, т. 6, с. 122]. Следует упомянуть, что, согласно Вейнбергу, для выполнения качественного перевода переводчику необходимо обладать «поэтически критическим чутьем», которое «помогает ему оттенять надлежащим образом все то, что в подлиннике требует именно оттенения», а также отличаться «литературной добросовестностью», которая должна заключаться в стремлении сохранить «подробности» и «особенности» оригинала и его размер [4, с. 503]. Однако, как считал

Вейнберг и, по всей вероятности, соглашавшийся с ним Блок, необходимость стремления к сохранению поэтической формы подлинника не исключает жертвования его внешними особенностями в тех случаях, когда иначе невозможно не нанести более существенный ущерб оригиналу [4, с. 503–504].

Многие из переведенных Блоком для венгеровского издания стихотворений Байрона были проникнуты присущими в тот период поэту-переводчику настроением одиночества, меланхолией и ощущением внутреннего надлома и в то же время начала новой главы жизни. Данное родство мироощущений, согласно точке зрения Блока, высказанной и аргументированной в его поздних заметках, представляет собой залог качественного перевода. Блок чувствовал внутреннюю потребность в данной работе, о чем в начале января 1906 г. он сообщал в письме к Андрею Белому: «Перевожу Байрона – единственная отрада» [3, т. 8, с. 247].

Едва ли не во всех стихотворениях Байрона, переведенных Блоком, поднимаются те темы, которые наиболее волновали поэта в 1905 году и позднее: тема разрыва отношений со старым другом – в стихотворении «Георгу, графу Делавару», тема одиночества – в стихотворении «Строки, написанные под вязом на кладбище в Гарросту», тема жестокой тирании и противостоящего ей свободолюбия – в стихотворениях «Из дневника в Кефалонии» и «Сочувственное послание Сарре».

В переводе стихотворения «Отрывок» Блок оставляет оригинальное количество строк и сохраняет стиль автора, при этом изменяя ритм и интонацию стихотворения за счёт уменьшения числа стоп в четных строках и удлинения нечетных строк. Блок в переводе передает почти все байроновские тропы и стилистические фигуры, однако иногда всё же обращается к различным трансформациям. Переводя первую строфу, Блок прибегает к приему смыслового развития и передаёт *the northern Tempests* как «бунтующая зима». Поэт сохраняет авторские метафоры и метафорическую связь между различными концептами. При этом иногда перевод даже более метафоричен, чем оригинал, например, в переводе строк *How the northern Tempests, warring, / Howl above thy tufted Shade!* Блоком добавлено отсутствующее в оригинале олицетворение: «одел <...> холод». Поэт

передает все образы, присутствующие в оригинале (*my Mary smiling, a Heaven*). Однако за счёт отхода Блока от использованных Байроном во второй строфе однородных членов и создания единого метафорического образа перевод звучит лиричнее оригинала. Образы, присутствующие в данном переводе, можно встретить в стихотворениях цикла «Снежная маска» (тьнь, холод, зима). При этом черты внешности героини как переведенного Блоком байроновского стихотворения, так и «Снежной маски» «заметно деантропоморфизированы», и в большинстве стихотворений цикла она выступает «как сама природа, как окружающий героя снеговой и выюжный мир» [11, с. 109]. Как верно заметил П. П. Громов, «лирическое восприятие принимает в себя в лице “ее” весь мир, ставший одной “метелью”, одним разгулом “стихий”» [6, с. 235]. Вполне возможно, что образы зимы, холода, выюги перешли в «Снежную маску» не только из «чердачного цикла», на что также указывал П. П. Громов [6, с. 235–236], но и из байроновского «Отрывка». В пользу данного предположения говорит особое отношение Блока к данному стихотворению, которое он, как справедливо отметила Л. И. Никольская, считал «дорогим и близким себе как поэту» [12, с. 94], в связи с чем гораздо позднее включил его в свой цикл стихотворений «Мэри».

В блоковском переводе стихотворения *Lines written beneath an Eln in the Churchyard of Harrow* сохранена вся авторская лексика, характерная для кладбищенской элегии, пронизанной ощущением всепоглощающего одиночества и неизбывной тоски (*some humble grave, some narrow cell* – «в келью тесную, иль в узкую могилу», *beneath this mantling shade* – «под пологом ветвей»). Иногда Блок использует отсутствующие в оригинале яркие метафоры (например, *scattered far* он переводит как «за синей далью»). В переводе также сохранены почти все междометия («О», «Но», «ах»), риторические восклицания («Места родимые», «Плакучий вяз!»). Однако у переводчика не было возможности передать все стилистические фигуры, использованные в оригинале. Например, синтаксический параллелизм, к которому автор прибег в последних строках, в переводе отсутствует, поскольку использование переводчиком причастий однозначно нарушило бы певучий ритм стихотворения и его мелодику. В целом Блоку

удалось передать настроение стихотворения, а также адекватно перевести подавляющее большинство «кладбищенских» лексических единиц. Отметим, что до этого Блок в своем творчестве не обращался к жанру кладбищенской элегии, хотя элегия и не была абсолютно незнакомым Блоку жанром, так как к моменту работы над переводом этого стихотворения он уже был автором ряда различных элегий. Этот перевод однозначно можно считать достижением как Блока-переводчика, так и Блока-поэта, поскольку ему удалось полностью усвоить и отразить в своем переводе жанровое своеобразие такого нового для себя жанра, как кладбищенская элегия.

Элегическую окраску Байрон и вслед за ним Блок придают и стихотворению «Георгу, графу Делавару» (*To George, Earl Delawarr*). Настроение стихотворения, проникнутого светлой грустью и воспоминаниями о нежной и чистой дружбе, было однозначно созвучно тем мыслям и чувствам, которые переживал Блок в переломные для него 1905–1906 гг., когда в его отношениях с близким другом детства Сергеем Соловьёвым наметились серьёзные расхождения. Блок традиционно не только сохраняет внешнюю форму стихотворения (количество строф, перекрестную рифму), но и стремится достигнуть заложенный автором коммуникативный эффект. Блоковский перевод содержит несколько архаизмов, а также лексических единиц, относящихся к возвышенному литературному стилю («обет», «распрю», «твердь»), которые отсылают к гражданской лирике молодого Пушкина. Архаически-возвышенную окраску стихотворению также придает обилие инверсий в переводе: «Так дружбы лёгкая непостоянна власть», «По Иде некогда бродили мы весною», «Юных дней блаженны были сны». Блок в своем переводе этого стихотворения, как и большинства других, крайне мало отклоняется от оригинала.

Стоит отметить, что издателя не всегда устраивало пристрастие Блока к архаизации поэтического текста. Например, комментируя блоковский перевод стихотворения «Любовь и Смерть», С. А. Венгеров иронически попросил Блока обратить внимание на словосочетание «паденья на краю» и заменить его: «Этот архаизм в духе Вячеслава Ивановича больно далеко уж нас отбрасывает. Если не к самому Тредьяковскому, то довольно близко от него» [13, с. 336].

Блок, работавший над переводами стихотворений английского поэта в период Первой русской революции, не мог не обратиться к поэзии Байрона политической направленности, тем более что к тому времени он уже откликнулся на революционные события рядом оригинальных стихотворений. В «Песне к сулиотам» переводчик практически во всем следует за Байроном и мастерски воссоздает в переводе авторскую иронию. Блок сохраняет использованное автором междометие *Bouwah*, передавая его при помощи транскрипции. Кроме того, для достижения иронического эффекта поэт намеренно использует лексику сниженного стиля, которая не соотносится с описываемым. Например, *Beauty* он переводит как «красотки».

Безукоризненным следует признать блоковский перевод байроновского шестистишия, написанного им накануне отплытия в Грецию. Это стихотворение было удивительно созвучно блоковскому восприятию революционных событий в России. Он, как и Байрон, симпатизировал борьбе угнетенного народа, но в то же время осознавал ее обреченность на данном этапе. Однако в исходе противостояния царя и народа Блок все же не сомневался. Байрон также не испытывал ни малейших сомнений в том, что самоотверженная и героическая борьба народов против тиранов в конечном итоге обязательно увенчается успехом. Еще в начале 1821 года он писал в своем дневнике: «Кровь будет литься как вода, а слезы – как туман; но народы в конце концов победят» [1, с. 206]. Первая строка блоковского перевода стихотворения Байрона («Встревожен мертвых сон») перекликается со строкой из стихотворения самого Блока, написанного в тот же период: «Встревожен их прогнивший хлев». Блок неслучайно в обоих случаях подбирает слово «встревожен», поскольку оно вбирает в себя всю полноту мыслей и чувств, переживаемых поэтом в революционном 1905 году и, следовательно, по его мнению, должно быть созвучно настроениям столь же революционной байроновской эпохи. Блок абсолютно не отклоняется от оригинала за исключением одного момента: фразу *The World's at war with tyrants* Блок переводит как «Тираны давят мир». Очевидно, что в данной фразе автором использован прием метонимии, и под «миром» подразумевается народ. Переведя ее таким образом, Блок сделал акцент на ужасах тирании и ее осуждении и полностью снял тему борьбы народа

против нее, потому что на противостояние народа тирании в стихотворении указывает только эта строка, в то время как всё произведение посвящено борьбе одного лирического героя.

За несколько месяцев до этого стихотворения Байроном было написано стихотворение «Победа», пронизанное высокой романтической патетикой. Блок-переводчик воспроизводит стиль и ритм этого стихотворения, передает его экспрессию и динамизм, оставляет в переводе авторские тропы, однако добавляет несколько своих эпитетов. Блок делает войну «кровавой», царя – «мирным», а победу – «гордой», тем самым более конкретно расставляя необходимые акценты. Отметим, что С. А. Венгеров не сразу принял перевод этого стихотворения и попросил Блока переделать две строки: 3-ю и 4-ю, в письме поэту от 11 января 1906 г. он писал: «Отсылаю Вам “Победу”. Надо переделать 3-ю и 4-ю строки. У Вас сказано слишком обще. А у Байрона речь идёт определённо о “Вильгельмезавоевателе” как об основателе династии» [13, с. 337]. Так, можно допустить, что изначальный блоковский перевод данного стихотворения представляет собой тот редкий случай, когда Блок позволил себе чрезмерно вольное обращение с оригиналом и использовал его как материал для изложения собственных воззрений на тему сильной личности, которую поднимает Байрон.

Перевод «Сочувственного послания Сарре» определенно следует признать удачным, поскольку Блоку удалось в полной мере отразить в нём сатиру Байрона, использовавшего лексику высокого стиля и отсылки к древнеримской эпохе с целью создания обличительного портрета монархии. Блок-переводчик блестяще справляется с поставленной задачей: в переводе присутствуют такие единицы лексики высокого стиля, как «чело», «кесарь», «доблестные мужи», «отцовский венец». В стихотворении мы также можем услышать голос Блока-поэта: во второй строке Блок отказывается от метонимии и переводит словосочетание *servile Rome* как «чернь». В некоторых блоковских стихотворениях того времени присутствует романтическое изображение народа как «черни»: «дикая чернь» упоминается Блоком в его стихотворении «Еще прекрасно серое небо...», а «голос черни многострунной» – в стихотворении «Вися над городом

всемирным...». Оба стихотворения написаны в 1905 г. В стихотворении также присутствует концепт Прекрасной Дамы, гармонического идеала поэта, с которым еще довольно тесно связана лирика поэта периода Первой русской революции. Строку *To gaze on Beauty's band without its chief* Блок неслучайно переводит следующим образом: «Где тьма красивых лиц и нет прекрасной дамы!».

Работа Блока над переводами стихотворений Байрона пробудила в нём интерес к дальнейшему изучению жизни и творчества английского поэта-романтика и обусловила проникновение байронических мотивов в оригинальное творчество Блока. В феврале 1918 г. Блок отмечает в записной книжке: «Покупка на лотке гербелевского Байрона (3 тома)» [2, с. 389], а в ноябре того же года перечисляет Байрона в ряду тех поэтов, чьи стихотворения он рассматривает в качестве материала для переводов: «Выбрать работу. Стихи? Байрон. Гейне. Бодлэр? Уланд?» [2, с. 437]. На основании данных записей можно сделать вывод, что на последние годы жизни Блока приходится его углубленное знакомство с творчеством Байрона.

В ряде стихотворений, написанных после революционных событий 1905 г., Блок обращается к образу революционного народа и наделяет его как единое целое и его конкретных представителей чертами байронического героя: огромной внутренней силой, волей, страстностью и неприятием действительности. Именно такими предстают перед нами в одном из блоковских стихотворений рабочий («Весной я видел смельчака, / Рабочего, который смело на смерть / Пойдёт») и женщина («Я знаю женщину. В её душе / Был сноп огня. В походке – ветер. / В глазах – два моря скорби и страстей») [3, т. 2, с. 334] Много лет спустя Блок наделяет чертами байронического героя Отца в поэме «Возмездие». В данном произведении поэт выделяет целый ряд сходств между Отцом и самим английским поэтом-романтиком, при этом отмечая, что персонаж поэмы существенно уступает по ряду характеристик Певцу Гяура и Жуана и соответственно его героям: «На Байрона он походил, / Как брат болезненный на брата / Здорового порой похож» [3, т. 3, с. 322]. Поэт подметил, что Отца от Байрона отличало в первую очередь отсутствие «воли этой» [3, т. 3, с. 321], что было связано с настигшей его «болезнью века». Так, Отец в поэме

«Возмездие», с одной стороны, представляет собой байронического героя, а с другой – карикатуру на него.

В творческом наследии А. А. Блока можно обнаружить определённое количество отсылок к творчеству Байрона и его образу и цитат из его произведений. Например, в первой редакции драматической поэмы Блока «Песня Судьбы» главный герой произведения Герман цитирует стихотворение Байрона «Стансы к Августе» [3, т. 4, с. 443] в качестве ответа своим друзьям, укоряющим его за то, что он оставил жену и ушел к другой женщине, цыганке Фаине.

В статье «О театре» Блок на примере Байрона демонстрирует презрение, которое некоторые писатели склонны испытывать к сценическому искусству [3, т. 5, с. 241–276], а в черновой редакции очерка «Немые свидетели» он сопоставляет своё впечатление от Италии с мыслями Байрона, укоряя его в равнодушии к «подземному шороху истории» [3, т. 5, с. 689].

В очерке «Русские дэнди» (1918 г.) Байрон упоминается в связи с влиянием, оказанным им на появление такого феномена, как русский дэндизм XX века, «пожирающее пламя» которого «затеплилось когда-то от искры малой части байроновской души» [3, т. 6, с. 56]. Блок не может не признать историческую вину поэтов своей эпохи в нравственном развращении молодого поколения, потому что это пламя не без их участия пошло дальше и стало «подсушивать корни нашей молодёжи» [Там же, с. 57]. В фельетоне «Русские дэнди» Блок демонстрирует ещё одну точку соприкосновения с Байроном: от Байрона к современным Блоку поэтам и к нему самому идёт линия вины за вырождение русской духовной жизни в начале XX века.

Особого внимания заслуживает упоминание Блоком имени Байрона в черновом варианте доклада «Крушение гуманизма» (1919 г.). В данной работе Блок выражает уверенность в неминуемости краха современной цивилизации, утратившей «дух музыки», и высказывает надежду «на обретение качественно новой морали, обращённой не к личности, а народной массе» [9, с. 53], ставшей бессознательной хранительницей «духа музыки» и своим выходом на авансцену истории возвестившей кризис гуманизма. Байрон упомянут Блоком как гений прошлого века, который

почувствовал «стихийный характер движения масс, вступивших новым фактором в историю» и сказал «новому движению свое “да”» [3, т. 6, с. 460]. Данные строки указывают на ощущаемую Блоком духовную связь с английским поэтом, так как в своё время он тоже сказал «да» этому движению, под влиянием революционных событий 1905 году впервые серьёзно задумавшись о народном характере и народных массах как воплощении «стихий». Так, Блок, к тому времени уже глубоко ознакомившийся с творческим наследием Байрона, воспринял его образ «народа – творца истории» как близкий своему миропониманию [8, с. 156].

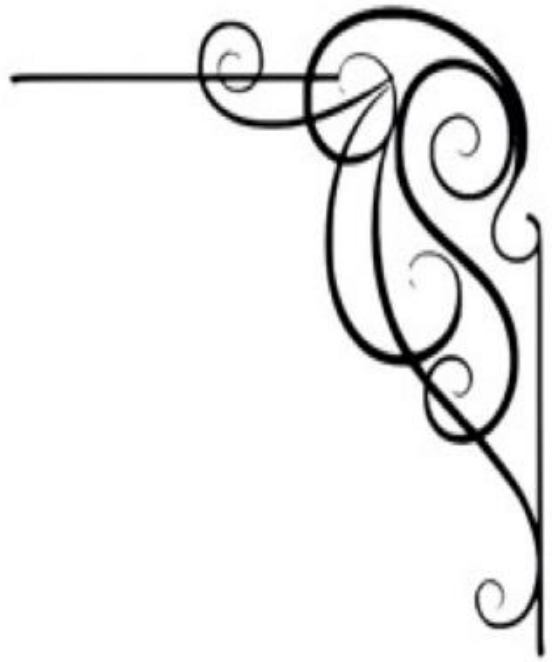
С именем Байрона были связаны и неосуществлённые замыслы Блока. Так, 17 февраля 1913 г. в дневнике поэта появилась следующая запись: «Бродит новая мысль: написать о человеке, власть имеющем, – противоположность Бертрону. Тут где-то, конечно, Венеция, и Коллеоне, и Байрон» [3, т. 6, с. 221].

Несмотря на то, что далеко не все биографы Блока даже упоминают о факте работы Блока над переводом стихотворений Байрона (В. И. Новиков, А. М. Турков и др.), значение этого эпизода в жизни Блока не стоит недооценивать, поскольку сделанные им переводы не только заняли особое место в отечественной байрониане, но и сыграли значительную роль в новом витке эволюции Блока-поэта и Блока-человека.

Список литературы

1. *Байрон Д. Г.* Дневники; Письма. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1963. 440 с.
2. *Блок А. А.* Записные книжки. 1901–1920. М.: Художественная литература, 1965. 663 с.
3. *Блок А. А.* Собр. соч.: в 8 т. М.–Л.: Художественная литература, 1960–1965.
4. *Вейнберг П. И.* Дон-Жуан. Поэма лорда Байрона. Перевод П. А. Козлова // Русские писатели о переводе XVIII–XX вв. / Под ред. Ю. Д. Левина и А. В. Федорова. Л.: Сов. писатель, 1960. С. 496–506.
5. *Виноградов А. К.* Байрон. М.: Журн.-газ. объединение, 1936. 302 с.
6. *Громов П. П.* А. Блок, его предшественники и современники. Л.: Сов. писатель, 1986. 598 с.
7. *Книпович Е. Ф.* Об Александре Блоке: Воспоминания. Дневники. Комментарии. М.: Советский писатель, 1987. 144 с.

8. *Колесников Б. И.* Байрон // *Елизарова М. И.* и др. История зарубежной литературы XIX века. М.: Просвещение, 1964. 615 с.
9. *Магомедова Д. И.* Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М.: Мартин, 1997. 224 с.
10. *Максимов Д. Е.* Поэзия и проза Ал. Блока. М.: Советский писатель, 1981. 552 с.
11. *Миц З. Г.* Поэтика Александра Блока. СПб: Искусство-СПб, 1999. 727 с.
12. *Никольская Л. И.* Поэзия Д. Г. Байрона и П. Б. Шелли в России конца XIX – начала XX веков: Дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.05. Смоленск, 1990. 329 с.
13. *Панченко Н. Т.* Из неопубликованных писем А. Блока к С. А. Венгеру: (О переводах Блока из Байрона и «Очерке литературы о Грибоедове») // Блоковский сборник. Тарту: Тартуский университет, 1972. Вып. 2. С. 333–340.
14. *Хансен-Леве О.* Концепции «жизнетворчества» в русском символизме начала века // Блоковский сборник. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1998. Т. 14. С. 57–85.
15. *Moore Th.* Life of Lord Byron with his Letters and Journals. London: John Murray, 1854. Vol. 1. 363 p.



*Зарубежная литература
и проблемы компаративистики*



УДК 821.111

TURNER, BYRON, EMPIRE**M. Kelsall**Independent Researcher
malcolm.kelsall@btinternet.com

Turner is the best known ‘illustrator’ of Byron’s poetry. He is also a commentator on the poet. That commentary was shaped by their shared historical pessimism. This was grounded in the philosophical tradition: *vanitas vanitatum* – most fully expressed by Byron in *Childe Harold’s Pilgrimage* and in Turner through poetic commentary upon his own paintings. This article aims to explore this relationship through the portrayal of the rise and fall of empires (ancient and modern). The great examples from the (European) historical past were ‘the colonies and conquests’ (Sir William Temple) of Greece and Rome. More recently, the decline of Venice served as a warning to contemporary Britain, and the fall of Napoleon to all Europe. Byron himself became a cult figure of ‘Romantic nationalism’, a defender, in words or deeds, of anti-imperial movements in the Ireland, Italy, the USA and especially Greece. I want to question this myth, and the entire discourse of nationalism (and post-colonialism) which imposes upon Byron an anachronistic modernism. In comparison, Turner’s viewpoint, based upon the material circumstances of contemporary society, is more nuanced than Byron’s and, ultimately, more optimistic.

Keywords: Byron, Turner, philosophical tradition, historical pessimism, Empire.

Тёрнер, Байрон, Империя**Малколм Келсалл**Независимый исследователь
malcolm.kelsall@btinternet.com

Тёрнер – самый известный «иллюстратор» поэзии Байрона. Он также является интерпретатором и комментатором произведений поэта. Этот «комментаторский» интерес был сформирован их общим пессимистическим взглядом на мировую историю. Исторический пессимизм и у Байрона, и у Тёрнера восходит к известной философской традиции, которую можно обозначить латинским выражением *vanitas vanitatum*. У Байрона эта идея нашла наиболее полное выражение в «Паломничестве Чайльд Гарольда», у Тёрнера – в поэтических комментариях к его собственным картинам. Цель этой статьи – исследовать общность во взглядах поэта и художника на историю как путь подъема и падения империй (древних и современных). Великими примерами из (европейского) исторического прошлого были «колонии и завоевания» (сэр Уильям Темпл) Греции и Рима. Упадок Венеции служил предупреждением для современной Британии, а падение Наполеона – для всей Европы. Сам Байрон стал, по мнению многих, культовой фигурой «романтического национализма», защитником,

на словах и на деле, антиимперских движений в Ирландии, Италии, США и особенно в Греции. На мой взгляд, приписывание Байрону антиимпериалистических убеждений в духе дискурса национализма (и постколониализма) есть проявление анахроничного модернизма. Ни он, ни Тёрнер не были антиимпериалистами. И в то же время важно подчеркнуть, что точка зрения последнего на историю империй, основанная на анализе современного ему общества, более нюансирована, чем у Байрона, и в конечном счете более оптимистична.

Ключевые слова: Байрон, Тёрнер, философская традиция, исторический пессимизм, Империя.

The subject is Turner, painter and poet, as commentator upon Byron. The common theme for the poet and the painter is Empire. The conceptual framework of their common perception of Empire as a historical phenomenon is proto-Spenglerian: they tend to depict and “decipher” the rise, decline and fall of empires. The related poems are Turner’s fragmentary *The Fallacies of Hope* (1812), with which he frequently glossed his painting, and Byron’s *Childe Harold’s Pilgrimage* (1812 (I, II); 1816 (III), 1818 (IV)), which Turner illustrated. The article is aimed to sketch the outlines of the imperial tradition to which they both allude¹.

Childe Harold voices the commonplaces of this tradition:

There is the moral of all human tales;
‘Tis but the same rehearsal of the past,
First Freedom, and then Glory – when that fails,
Wealth, vice, corruption, – barbarism at last,
And History, with all her volumes vast,
Hath but *one* page ... (IV, 108 [3, p. 160])

As contemporary referents: from Byron’s circle – Shelley’s *Ozymandias* (1818), from Turner’s – Thomas Cole’s *The Course of Empire* (1836) – a direct (European) challenge to the Jeffersonian vision of the American Empire as historically exceptional; more philosophical – de Volney’s *Les Ruines <...> des Empires* (1791), and, closest to Byron and Turner – Ruskin’s *Modern Painters IV* (1856).

If one takes the Roman Empire as paradigmatic, Byron runs the gamut: the invocation of ‘the late reviving Roman soul’ of Italy; the (familiar) idealisation

¹ For details concerning Turner’s ‘debt’ to Byron see: [1].

of republican Cicero; the call to the ‘Goths’ to avenge the dying gladiator. So, in Turner, the familiar figures of Regulus, Cicero (again), Germanicus (the last of the ‘Romans?’), Caligula. The past informs the present, and on the ‘present’ I shall focus.

An appropriate image: Turner, *Snow Storm: Hannibal and his Army crossing the Alps* was exhibited by Turner at the Royal Academy in 1812. I interpret the painting as a riposte to David’s *General Bonaparte crossing the St. Bernard* (which Turner would have seen during his visit to Paris in 1802). The word ‘Hannibal’ had been inscribed by David in the rock at Bonaparte’s feet. Both great men had led armies across the Alps to invade Italy: Hannibal to preserve the Carthaginian empire from extinction by Rome, Bonaparte to preserve the French republic and, so the myth went, to ‘free’ Italy from alien tyranny. For Byron, Bonaparte had been the hero of his youth.

Now, in 1812, the Emperor Napoleon threatened to use overwhelming force to coerce Russia to adhere to his Continental System – a European Union also threatened by recalcitrant Britain – so he was to claim.

Turner’s gloss, from *The Fallacies of Hope* is proleptic of doom. If ‘freedom’, by 1812, was a contested concept, Hannibal and Napoleon had claims to ‘glory’, but Turner’s ineluctable termination alludes to the imperial paradigm – Byron’s triad: ‘wealth, vice, corruption’ (*luxuria*). I quote only the concluding lines:

In vain each pass, ensanguin’d deep with dead,
Or rocky fragments, wide destruction roll’d.
Still on Campania’s fertile plains – he thought,
But the loud breeze sobb’d, “Capua’s joys beware!”

(Quoted from: [5, p. 344]²)

The story from Livy was so familiar that Turner need only to allude to the implications of ‘Capua’. Victorious Hannibal, rather than march directly on Rome, paused at Capua and his army was fatally corrupted by: ‘Sleep, and

² A detailed account of Turner’s attempts to compose *Fallacies of Hope* is provided in Wilton’s book. See: [8].

wine, and feasting, and harlots, and baths, and idleness' and the incumbrance of plunder: *luxuria*. Turner cannot have foreseen, but the parallel history of the Russian campaign would appeal to a modern Plutarch.

The ultimate fall of the Napoleonic empire was illustrated by Turner in *The Field of Waterloo* (1818) with lines from Byron:

Last noon beheld them full of lusty life,
Last eve in Beauty's circle proudly gay,
The midnight brought the signal-sound of strife,
The morn the marshalling in arms – the day
Battle's magnificently-stern array!
The thunder-clouds close o'er it, which when rent
The earth is covered thick with other clay,
Which her own clay shall cover, heaped and pent,
Rider and horse, – friend, foe, – in one red burial blent.

(*CHP* III, 28 [3, p. 86])

The darkness of Turner's *Field of Waterloo* is iconographical – as in *Hannibal*: the bloodshed visibly signified by the blazing fire still burning in the farmstead of Hougoumont. Byron's trope of the newly laid down stratum of 'clay' visually translated into the yellow, brown and faded red of the dehumanised shapes heaped across the bottom of the picture; the whole luridly illuminated by the rocket bursting in the sky: an ominous signifier qua comet.

The image is the antithesis of the celebratory excitement of Lady Butler's painting of the charge of the Royal Scots Greys – *Scotland Forever* (1881). As an image of war, Turner's *Waterloo* belongs with Goya's *Disasters* or Paul Nash's ironic *We are Making a Better World*. It suggests the visions of Hell of Hieronymus Bosch or Milton's 'darkness visible'.

For Byron, this was yet another 'page' of 'history'. 'Stop! – for thy tread is on an Empire's dust' (*CHP* III, 17). Yet another imperial power had run its course. Napoleon is placed in the Pantheon of the conquerors of the past. The allusion is by way of ancient Rome. Napoleon 'would be all or nothing'

(*CHP* IV, 92); the reference is to the commonplace, *aut Caesar aut nullus*; the archetype, Julius Caesar.

Typological ‘application’ was normative. Napoleon had seized upon whatsoever ‘parallel’ life suited the moment: Alexander in the East, First Consul then Augustus (or Holy Roman Emperor) in Europe, Themistocles in defeat, seeking succour with his enemies, ultimately mythologised as Prometheus bound upon the rock of St. Helena.

But Turner’s reaction to the fallen *Ubermensch* was to combine the sublime with the ridiculous in his portrayal of Napoleon upon St. Helena – *War. The Exile and the Rock Limpet* (1842). The vast, blood-red sky is apocalyptic, but the emperor is reduced to a tiny, indistinct image. He stands in the background upon a desolate beach; the foreground dominated by a limpet. The gloss is from *The Fallacies of Hope*:

Ah! Thy tent-formed shell is like
A soldier’s nightly bivouac, alone
Amidst a sea of blood ...
... but you can join your comrades (Quoted from: [7]).

Ruskin glossed the gloss. His (subjectively) iconographic ‘reading’ of *War* picked up the relationship between the ‘sea of blood’ in the *Fallacies* and the extraordinary sunset in the painting. The poem was the ‘verbal expression’ of the ‘association in <...> [Turner’s] mind of sunset colour with blood’ (Butlin and Joll, no. 400 [2]). And thus – may one Ruskinise Ruskin? – the association of the emperor with the exsanguination of the cosmos (making the blue one red). The image, sublimely, picked up again on Byron’s ‘one red burial’ from *The Field of Waterloo*. But this is a grotesque, almost cartoon-like image. The emperor is diminished – whereas by comparison the limpet – Ruskin’s ‘poor wave-washed disk’ – has ‘power and *liberty*’ – a Byronic theme. Byronic too is the depiction of the loneliness, exile, and the powerlessness of a once great spirit. Such is the ‘fallacy of Hope’, which is best described as *quot libras in duco summon / Invenies?* (Juvenal, X, 147–148). One can read it as following: What ‘weight’ do you find in the Great Leader’s [funeral ashes]?

And the victorious British Empire...? Byron used Venice as his historical analogy:

I stood in Venice, on the Bridge of Sighs;
A palace and a prison on each hand ...
A thousand years their cloudy wings expand
Around me, and a dying Glory smiles
O'er the far times, when many a subject land
Look'd to the winged Lion's marble piles,
Where Venice sate in state, thron'd on her hundred isles!

(*CHP IV*, 1 [3, p. 124])

Turner chose the passage (which he misquoted) as the gloss to his image of the Ducal Palace. The painting is normatively 'Turneresque' – buildings and sky and water dissolving into a visionary shimmering light. But, for Byron Venice serves crucially as a warning to imperial Britain, lest we forget, lest we forget...

<...> Most of all,
Albion! to thee: the Ocean queen should not
Abandon Ocean's children; in the fall
Of Venice think of thine, despite thy watery wall.

(*CHP IV*, 17 [3, p. 130])

This parallel between the two sea-borne empires was a major theme for Byron. The 'Venetian' tragedies *Marino Faliero* and *The Two Foscari* may be paired with *Childe Harold*. Contemporaries read them as transparent political allegories critical of the corruption of 'the Venetian oligarchy' in Britain (Disraeli's formulation). The self-generating relationship between social 'anarchy' and the 'tyranny' of the oligarchs is implied by the peculiar grammar of Byron's, 'A palace and a prison on each hand' – a symbiosis in which one implies the other. Likewise, in Turner's image, and to any visitor's gaze, prison and palace are architecturally indistinguishable. The amorphous mass of 'the people' swarm before them in Turner's image, leaderless, directionless.

The common places of the imperial paradigm are all in the Venetian invocation in *Childe Harold* – including even the ‘thousand years’ of a ‘Spenglerian’ epoch (compare: “if the British Empire <...> last for a thousand years”, a famous phrase from Winston Churchill’s speech” (Цит. по: [6])) – the period of glory, the plunder of the ‘spoils of nations’, the current fall into decadence.

The Venetian period of ‘glory’ coincided with the conflict between empires in which Venice defended Europe against the Ottoman. Venice’s ‘tiara of proud towers’ recalls Athens in her prime, defender of the West against the Persian empire. Which brings one to Byron’s one, real-world venture into the theatre of imperial conflict: the Greek war of independence. Turner’s illustration to *The Giaour* poses something of these questions. The date, 1822, of *The Acropolis of Athens* directly relates to current events in Greece, and shortly precedes Byron’s departure to Missolonghi. The Acropolis was a favourite subject for Turner; here, in essence, is an emblem of Byronic Philhellenism: the Parthenon raised high shining with ‘the white radiance of eternity’ upon the Greek slaves gathered in the foreground; between them an Ottoman caravanserai, the sign of the tyrannical power of a new, barbaric, ‘Persia’. Turner never visited the Ottoman territories; the image is entirely fabricated from Occidental sources. A simple reading of the image is that it serves to ‘raise consciousness’ of the (alleged) ‘tyranny’ of the Ottoman regime. It does not suggest a solution, but morally Turner’s position might be called ‘anti-colonial’.

But, alternatively, the function of the philhellenic ‘discourse’ is to project onto an orientalisised ‘other’ all the guilt of Occidental imperialism. The Greek-speaking subjects of the former Byzantine Empire were not ‘slaves’ – one need only look to the Americas for that – and what relationship, if any, exists between the distant aureole of the Parthenon – signifier of a lost civilisation – and the huddle of bodies in the foreground? Read emblematically, the cavernous spaces in between, occupied by other peoples, suggests that whatever ‘glory’ the Parthenon represents is now inaccessible, consigned to past history. Place the image back in its context – *The Giaour* – the current reality is one of continual conflict between East and West – what has been called ‘the clash of cultures’.

The fundamental tropes of Byronic intervention in Greece are, of course, the *leitmotiven* of Turner’s painting: tyranny, slavery, the glory that was

Greece. But there is a fundamental divergence from Byron. Although the ideology is identical, Byron *intervened* to alter the history of Greece, Turner never journeyed there.

A parenthetical aside: Byron, as an Avatar of Romantic nationalism, has been so promoted by occidental Hellenism that my present concern with ‘empire’ seems counter-intuitive. Add to the scale Byron’s admiration of George Washington in the USA, Lord Edward Fitzgerald (failed liberator of Ireland), General Bonaparte as putative liberator of Italy, then Byron’s substitution of himself in a similar role, and ultimately his self-presentation in Greece qua Homeric hero. I will return to this.

The theme is ‘empire’ and the ‘one page’ of history. Let me consider the Greek insurgency from the imperial Ottoman point of view. The historical time span between the fall of the Greek-speaking Byzantine Empire and the Grecian insurgency is roughly that between Russian occupation of the Crimea and current events there (200/300 years plus). In the meantime, Islamic/Ottoman subjects had settled widely in the Balkans – as Byron well knew. Byron’s invocation of the Athenian victory at Marathon (490 BC) has no relationship to the detritus of the Byzantine empire except as gratuitous propagandist fantasy. What the insurgency threatened was the ethnic and religious cleansing of the Balkans and the dissolution of the Ottoman empire – thus mirroring the British point of view (and actions) concerning the insurgency in Ireland in 1798.

Let me provoke further. Byron’s invocation of Homer, from an Ottoman viewpoint, alluded to the Hellenic attack on Asia Minor which led to the ethnic cleansing and subsequent enslavement of the people of Troy: a foreshadowing of the imperial conquest of the Persian empire by Alexander – heralded in the occident as ‘the Great’. Moreover, the intervention of Britain, France and Russia in the Greek insurgency was not because of a disinterested love of Hellenic culture, but had a clear imperial agenda. Russia had long-standing ambitions to occupy Istanbul, and it became obvious that the Byzantine Greeks had similar ambitions to re-occupy ‘Constantinople’. Britain and France were later to carve up the Ottoman Empire into spheres of influence. Is it not time to clear the clap trap in which Byron’s ultimate misadventure is involved?

Let me return to his ‘heroes’. The imperial objectives of the Emperor Napoleon I were self-evident. George Washington’s ‘liberation’ of the North American colonies freed the colonists to push westward to the Pacific. If a disillusioned Byron had quit Missolonghi to add ‘one freeman more, America, to thee’, would his idealisation have survived the plantation of Mount Vernon, the genocidal tendencies of the republic towards the native Americans, the invasion of Canada, or the visionary desire of ‘the sage of Monticello’ to extend ‘the Empire for Liberty’ to South America? As for ‘the late reviving Roman soul’ of Italy, did the Romanisation of Italy include the eventual establishment of the hegemonic ‘mare nostrum’? Even now, Lord Edward Fitzgerald’s idea of a united Ireland remains unfulfilled.

These are complex issues, beyond the compass of a brief discourse. ‘The Truth is rarely pure and never simple’, and Byron admitted that he had simplified his politics. Hence, perhaps, his continual political failure, but also the success of his ‘poetry of politics’ (as another failed politician described it). His verse kept the idea of ‘Freedom’ constantly burning: “Eternal spirit of the chainless mind! / Brightest in dungeons, Liberty! thou art” (*Sonnet on Chillon* [4]). One thinks of Nelson Mandela, as well as the ‘prisoner of Chillon.’ And others.

References

1. *Brown D. B.* Turner and Byron. L.: Tate Gallery, 1992. 135 p.
2. *Butlin M., Joll E.* (eds.). The Paintings of J. M. W. Turner: in 2 vols. New Haven and London: Yale University Press, 1984.
3. *Byron Lord.* Childe Harold’s Pilgrimage // Lord Byron: the Complete Poetical Works / ed. by Jerome J. McGann: in 8 vols. Oxford: Clarendon Press, 1980. Vol. II. 342 p.
4. *Byron Lord.* Sonnet on Chillon // Lord Byron: the Complete Poetical Works / ed. by Jerome J. McGann: in 8 vols. Oxford: Clarendon Press, 1980. Vol. IV. P. 3.
5. Dictionary of National Biography / *C. M. Turner, Joseph Mallord William*; ed. by *S. Lee*. L.: Smith, Elder and Co, 1885–1900. Vol. 57. 1899. P. 341–350.
6. ‘If the Empire Lasts a Thousand Years’ // *The War Illustrated*. 1940. June, 28. No 43. P. 686.
7. *Landow G. P.* Ruskin’s allegorical interpretations of Turner. URL: <https://victorianweb.org/authors/ruskin/atheories/5.6.html> (accessed on: 12.05.2024).
8. *Wilton A.* Painting and Poetry: Turner’s “Verse Book” and his Work of 1804–1812. L.: Tate Gallery, 1990. 181 p.

УДК 821.111

A WONDERFUL PAIR: БАЙРОН И ЕГО СОБАКА БОЦМАН В СТИХАХ ЭЛИЗАБЕТ ПИГОТ

М. В. Иванкива

Санкт-Петербургский государственный университет

m.ivankiva@spbu.ru

В центре внимания статьи – сюжет о том, как девятнадцатилетний Байрон стал героем шуточной «Чудесной истории лорда Байрона и его собаки», написанной, проиллюстрированной, оформленной в книгу и подаренной Байрону его близкой подругой Элизабет Пигот в 1807 г. Основным предметом дружеской иронии Пигот стала привязанность и любовь Байрона к своей собаке по имени Боцман, а литературным претекстом для подражания – популярная серия детских стихов Сары Кэтрин Мартин под названием «Комические приключения матушки Хаббард и ее собаки» 1805 г. Любовь и привязанность Байрона к своей собаке, как и к другим животным, была увековечена не только в заказанном Байроном у художника-анималиста Клифтона Томсона портрете животного и известной эпитафии на надгробии Боцмана, но и в книге Пигот, которая является материалом исследования. В статье делается вывод о том, что привязанность поэта к собакам, которая воспринималась современниками как проявление эксцентричности, повлияла на складывающуюся антропоканинскую культуру в Великобритании XIX в. и во многом нормализовала новый тип отношения человека и собаки.

Ключевые слова: Байрон, Элизабет Пигот, Сара Кэтрин Мартин, Боцман, поэзия, матушка Хаббард, собака.

“A Wonderful Pair”: Byron and Boatswain in Elisabeth Pigot’s poems

Marina V. Ivankiva

Saint Petersburg State University

m.ivankiva@spbu.ru

The article focuses on nineteen-year-old Byron as a character of *The Wonderful Story of Lord Byron and His Dog*, the book written and illustrated by his close friend Elizabeth Pigot in 1807. In her book, Pigot mocks Byron’s condemnation and love for his dog named Boatswain in the form that imitates popular series of nursery rhymes by Sarah Catherine Martin entitled *The Comic Adventures of Old Mother Hubbard and Her Dog* first published in 1805. Byron’s love and affection for his dog, as well as for other animals, was immortalized not only in the portrait of his beloved dog ordered by Byron from the animal artist Clifton Thomson and the famous epitaph on the Boatswain’s tombstone, but also in Pigot’s book. The article concludes that the poet’s attachment to dogs, which was perceived by contemporaries as a manifestation of eccentricity, influenced

the emerging human-canine culture in Great Britain in the 19th century and in many ways normalized a new type of relationship between man and dog.

Keywords: Byron, Elizabeth Pigot, Cathrine Sarah Martin, Boatswain, Old Mother Hubbard, nursery rhymes, dog.

В письме Томасу Пикоку из Равенны от 10 августа 1821 г. Перси Биши Шелли описывал дом Байрона так: «Помимо слуг в хозяйстве у лорда Б., десять лошадей, восемь огромных собак, три обезьяны, пять кошек, орел, ворона и сокол; и все они, кроме лошадей, ходят по дому, который то и дело оглашается их беспричинными ссорами, как будто они его хозяйева <...> P.S. Я обнаружил, что мой список животных в этом дворце Цирцеи был неверным... Я только что встретил на парадной лестнице пять павлинов, двух цесарок и египетского журавля»¹ [8, p. 211]. Байрон действительно любил животных, домашних и диких, и был окружён ими с ранней юности. Учась в Тринити колледже в Кембридже, Байрон даже держал у себя в комнате медведя. Тиффани Френсис описывает многочисленные зверинцы Байрона в Англии, Швейцарии, Италии и Греции, в которых жили, помимо перечисленных Шелли животных, лиса, попугай, крокодил, медоед, гуси, цапля и коза со сломанной ногой [4]. Однако его любимыми животными были собаки. В монографии «Лучшие друзья лорда Байрона: от бульдогов до Боцмана» [2] Джоффри Бонд описывает историю каждой собаки поэта, вписывая животных как в личную биографию поэта, так и в историю антропоканинного сообщества и историю селекции в Великобритании XIX в.

Одним из первых и самых любимых компаньонов Байрона был пёс по имени Боцман (*Boatswain*), который был подарен Байрону в 1803 г. и прожил с ним почти пять лет. В 1808 г. Боцман заболел бешенством и умер. Свидетельством любви Байрона к своему компаньону служит мемориальный склеп в Ньюстедском аббатстве и высеченная на надгробном памятнике эпитафия. Художественными мемориалами любви Байрона к своей собаке стали портрет Боцмана художника-анималиста Клифтона Томпсона (1775–1835) под названием «Собака лорда Байрона Боцман

¹ Перевод мой. – М. И.

(1803–1808) (Ньюфаундленд)» (*Lord Byron's Dog "Boatswain" (1803–1808) (The Newfoundland)*)² и книга детских стихов Элизабет Пигот «Чудесная история лорда Байрона и его собаки» (*The Wonderful History of Lord Byron and his Dog*). Объектом данного исследования является сюжет о том, как девятнадцатилетний Байрон стал героем «Чудесной истории лорда Байрона и его собаки», написанной, проиллюстрированной, оформленной в книгу и подаренной Байрону его близкой подругой Элизабет Пигот в 1807 г.

Элизабет Бриджет Пигот (1783–1866) была подругой и корреспонденткой лорда Байрона. Они познакомились в 1804 г., когда шестнадцатилетний Байрон с матерью приехали в Саутвелл и обосновались в поместье Бургедж напротив дома, где жили Пиготы. Молодые люди подружились и до отъезда Байрона в университет проводили время вместе, например за совместным музицированием и пением. Первое письмо Байрон написал девушке 29 августа 1804 г.; оно заканчивалось так: «Я остаюсь вашим преданным другом, Байрон. P.S. Если вы сочтете уместным ответить мне, я буду бесконечно счастлив получить ответ. Прощайте»³ [6, р. 67]. После того как Байрон поступил в Кембридж в 1805 г. молодые люди продолжили переписку вплоть до 1811 г. Большая часть переписки была опубликована Томасом Мором в биографии поэта. Переписку Пигот и Байрона можно назвать нежной и даже по-дружески интимной: молодые люди называют друг друга вымышленными именами – Королева Бесс и Тони Лампкин, делятся новостями и мыслями, Байрон посвящает Элизабет стихотворение *Eliza, what fools are the Mussulman sect!*

Между Пигот и Байроном действительно сложились редкие доверительные отношения. Именно эти теплые отношения создали атмосферу, в которой стал уместен сделанный Пигот в 1807 г. подарок: рукописная книга стихов собственного сочинения «Чудесная история лорда Байрона

² Боцман на акварелях Пигот, выполненных в 1807 г., и на полотне Томпсона, написанном предположительно в 1808 г. в Ньюстедском аббатстве, очень похожи: лохматая шерсть собаки, черно-белые отметины, характерный хвост, широкий металлический ошейник. Боцмана принято называть ньюфаундлендом, хотя Джоффри Бонд предполагает, что он был скорее хаски, о чем свидетельствуют его стоячие уши. Действительно, и на рисунках Пигот, и на портрете кисти Томпсона Боцман не очень похож на ньюфаундленда.

³ I remain your affectionate friend, Byron. P.S. If you think proper to send me any answer to this, I shall be extremely happy to receive it. Adieu.

и его собаки». Книга представляла собой четырнадцать сшитых страниц небольшого размера (9,8 на 11,5 сантиметров) с шуточными стихами и десятью акварельными рисунками. В посвящении указаны отправитель и получатель, «достопочтенному младенцу Лорду Байрону от послушного Смиренного Сердца: писательница Е.Р.В.» (*that Right Honble Infant The Lord Byron, by his very obedient Humble Sert: The Authoress E.B.P.*), а также дата сочинения: 26 марта 1807 г. На обложке единственного экземпляра рукой Пигот написано: «Когда я дала почитать эту пародию Лорду Байрону, она так его развеселила, что он попросил у меня разрешения подарить ее “Маленькой Мэри Бэчер”, и я с удовольствием дала свое согласие. Подтверждаю его годы спустя. Элизабет Бриджет Пигот. 1 июня 1854»⁴ [1]. В 1892 г. рукопись приобрел профессор филологии Ойген Кёльбинг [10]. В настоящее время она хранится в Техасском университете в городе Остин [1], доступ к архиву которого в настоящее время недоступен.

Пигот взяла за основу своего сочинения вышедший в 1805 г. и ставший сенсацией сборник детских стихов (*nursery rhymes*) Сары Кэтрин Мартин (1768–1826) под названием «Комические приключения матушки Хаббард и ее собаки» (*The Comic Adventures of Old Mother Hubbard and Her Dog*). Книга вышла в издательстве Джона Харриса (1756–1846), продолжателя и правопреемника семьи крупного детского книгоиздателя и папы британской детской литературы Джона Ньюбери (1713–1767). Харрис стал руководителем фирмы в 1801 г. и поначалу придерживался существовавшего издательского списка Ньюбери. Однако уже в 1804 г. он пополнил список новыми именами и стал издавать в узнаваемом стиле Ньюбери новые произведения. «Комические приключения матушки Хаббард и ее собаки» стали для Харриса прорывом, так как, во-первых, в отличие от традиционных книг издательства, имели исключительно развлекательную функцию и не содержали никакого дидактического плана, а, во-вторых, Харрис использовал для иллюстрации технику хромоксилографии, тогда как Ньюбери и его наследники использовали в основном

⁴ When I gave the inclosed Parody to Lord Byron to Read, he was so much amused with it, that he asked me as a favor, to present it to “Little Mary Becher” and I had great pleasure in granting his request. This I certify, in after years; Elizabeth Bridget Pigot June the first 1854.

ксилографию [3, p. 240–241]. Хромоксилография обеспечивала значительные преимущества как художественного, так и коммерческого характера: выпуск недорогих серийных и детских книг, ограниченное количество красок с целью извлечения максимального дохода, более тонкая проработка деталей, до двенадцати разных красок на одно изображение.

Книга Мартин открывалась следующим шестистишием:

Old Mother Hubbard	Матушка Хаббард
Went to the cupboard,	К буфету пошла
To give her poor Dog a bone,	За косточкой бедной собаке,
When she came there	Когда подошла,
The cupboard was bare,	Видит – полка пуста,
And so the poor Dog had none.	И собака осталась ни с чем ⁵ .

[5, p. 6]

За ним следовали тринадцать четверостиший, каждое из которых следовало единой сюжетной модели: матушка Хаббард уходила по делам, а вернувшись, заставляла свою собаку за какими-то смешными проказами, например, та стояла на голове, играла на флейте или танцевала джигу, скакала верхом на козлике, кормила кота.

She went to the Tavern	Она в таверну пошла
For white wine and red;	Купить красного и белого вина;
When she came back	Когда вернулась домой,
The Dog stood on his head.	Собака стояла вниз головой.

[Ibid, p. 15]

She went to the Fruiterer's	Она к фруктовщику пошла
To buy him some fruit;	Купить собаке фруктов;
When she came back	Вернулась домой,
He was playing the flute.	А собака занята на флейте игрой.

[Ibid, p. 18]

⁵ Здесь и далее перевод мой. – М. И.

She went to the Barber's	Она пошла к цирюльнику
To buy him a wig;	Купить ему шиньон;
When she came back	Вернулась – обнаружила
He was dancing a jig.	Он джигой увлечен.

[5, p. 23]

Мартин также иллюстрировала свои стихи: один рисунок был помещен на титульный лист, а остальные располагались непосредственно под стихотворениями.

Несмотря на то, что в стихах пытались увидеть политическую сатиру, «Матушка Хаббард» была издана прежде всего для детей, а её публикация обозначила новый период в истории детской литературы Великобритании, который историк детской литературы Харви Дартон назвал «рассветом легкости» [3, p. 365]. Книга имела необыкновенный успех: за первые несколько месяцев было продано более десяти тысяч копий. Джон Харрис поспешил с продолжением приключений матушки Хаббард, которое вышло уже в 1806 г. Здесь пёс не устает удивлять свою хозяйку прыжками на скакалке, кружением на качелях, игрой на скрипке и прочими шалостями.

Пигот подражает «Матушке Хаббард», и не только играет с претекстом на уровне заголовка и повторяет её стихотворные характеристики, но имитирует паратексты, создавая полноцветные акварельные рисунки или выбирая схожий формат листа (десять на восемь сантиметров), который стал отличительной чертой харрисовского периода книгоиздания.

Стихотворения Пигот были посвящены Байрону и его собаке Боцману, которых автор называет «чудесной парочкой» (*wonderful pair*). Чем бы ни занимался Байрон, Боцман всегда находится рядом с хозяином и веселит его своими шалостями. Подобно другой чудесной парочке, матушке Хаббард и ее безымянному компаньону, Байрон и Боцман сосуществуют в любви, заботе друг о друге. Поэт любил своего компаньона, о чем Пигот пишет во втором стихе:

Lord Byron look'd pleas'd, I know what he saw,
'Twas Bo'sen' [sic], who instantly gave him his paw,
He patted his head with affectionate hand,
Says he "You're the very best dog in the Land".

Лорд Байрон, без сомнений, очень был рад,
Ведь Боцман лапку сей час ему подал,
Он потрепал собаку рукой по голове
И ласково промолвил: «Ты лучший пёс на всей земле» (Цит. по: [1]).

Пигот пишет о Байроне и Боцмане так, как будто знает непубличные подробности их жизни. Анализируя иллюстрации Пигот, Аннетт Пич отмечает, что та изображает «повседневный костюм Байрона: фрак, жёлтые брюки, серый жилет, белая рубашка с рюшами, галстук, цилиндр и туфли на плоской подошве» [7, p. 83]. Байрон изображен за привычными занятиями: пишет за письменным столом, едет в карете, играет в крикет, собирается в устричный клуб, принимает ванну. Пигот позволяет себе в шуточном тоне обходиться с очень личными проблемами друга. Так, Пигот изображает Байрона полноватым юношей, который озабочен похудением. Иллюстрация, на которой Байрон принимает ванну в огромном ботинке, соотносится с описанными самим Байроном методами похудения, которые включали, в частности, игру в крикет в семи жилетах и большом пальто и ежедневные горячие ванны. В книге проявляется определенная ирония в отношении религиозных вопросов. Так, в одном из стихков Боцман превращается в викария и наставляет хозяина, вернувшегося из дома преподобного Томаса Бичера: *He went to the Cottage to chat with Ann Beecher, & when he came back, Found Bo'sen' turn'd Preacher* (Цит. по: [1]). На рисунке пес в облачении священника с кафедры обращается к хозяину: «Покайся, нечестивец, противься искушениям» (*Repent ye wicked, resist temptation*) [Ibid].

В одном из стишков матушка Хаббард уходит за хлебом, а когда возвращается, обнаруживает, что собака мертва. Она отправляется к гробовщику, вернувшись от которого, видит, что собака жива и здорова. Пёс просто разыгрывает хозяйку, умирает в шутку, а потом смеётся:

<p>She went to the Baker's To buy him some Bread; When she came back The Dog was dead! She went to the Undertaker's To buy him a coffin; When she came back The Dog was laughing.</p>	<p>Она пошла в пекарню Купить собаке хлеб; Вернулась – обнаружила Собаки в живых нет. Она к гробовщику пошла Купить собаке гроб; Вернулась – обнаружила, Как весело смеется её пес.</p>
---	---

[5, p. 9–10]

Пигот повторяет эту шутку в своей книге. Байрон видит спящего неподвижно Боцмана и, думая, что тот умер, начинает горько плакать. Однако Боцман просыпается, садится рядом с хозяином и смотрит, как тот плачет, зарывшись в носовой платок. Услуги гробовщика оказываются не нужны. В 1808 г. Боцман уже по-настоящему тяжело заболел бешенством. Байрон самоотверженно ухаживал за своим другом. Бонд пишет, как Байрон вытирал стекающую изо рта больной собаки слюну, не отходил от Боцмана до самой смерти, выражал желание быть похороненным вместе с ним [2, p. 68]. Боцман был похоронен в Ньюстедде, в графстве Ноттингемшир, где Байрон жил между 1808 и 1814 годом. На месте погребения был воздвигнут монумент, на котором была высечена эпитафия в прозе, известная как «Эпитафия собаке» (*Epitaph to a Dog*), написанная другом Байрона Джоном Хобхаусом, и стихотворение из двадцати шести строк, написанное героическим стихом, которое Байрон написал 30 ноября, через двенадцать дней после смерти Боцмана [9, p. 43]. Помимо этого, от Боцмана остался известный, благодаря изображениям Томпсона и Пигот

металлический ошейник, который по-прежнему лежит в склепе в Нью-стедском аббатстве.

В продолжении приключений матушки Хаббард, опубликованных в 1819 г., её пёс умирает по-настоящему, и матушка Хаббард исполняет ритуал прощания с ним. На иллюстрации она украшает цветами могилу, которая представляет собой каменное прямоугольное надгробие с узорами и скульптурой собаки.

This wonderful Dog
Was Dame Hubbard's delight,
He could Read, he could Dance,
He could Sing, he could Write;

Этот чудесный пёс
Был для нее отрадой
Читать умел, петь песни,
Писать и танцевать;

She gave him rich dainties
Whenever he fed,
And erected this Monument
When he was dead.

При жизни только лакомствами
Она его кормила,
А когда он умер,
Памятник воздвигла.

[5, p. 34]

По нашему мнению, на подобный финал могла повлиять ставшая публичной посмертная мемориализация Боцмана, которая была воспринята скорее как эксцентричный жест, однако со временем оказала влияние на формы горевания по животным-компаньонам. Так причудливым образом веселые стихотворения Мартин и Пигот оказались напрямую связаны с судьбой одной из любимых собак Байрона, а прощание самого поэта с Боцманом повлияло на развитие сюжета о матушке Хаббард и её собаке, и репрезентацию погребального ритуала.

Список литературы

1. *Bond G.* Byron and his dogs – in pictures // The Guardian. 03.12.2013 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.theguardian.com/books/gallery/2013/dec/03/byron-dogs-pictures> (дата обращения: 28.05.2024).

2. *Bond G.* Lord Byron's Best Friends: from Bulldogs to Boatswain & Beyond. Great Britain: Nick McCann Associates Ltd, 2013. 120 p.
3. *Carpenter H., Prichard M.* The Oxford Companion to Children's Literature. Oxford: Oxford University Press, 1984. 586 p.
4. *Francis T.* Bears, Badgers and Boatswain: Lord Byron and His Animals // Blog of the Wordsworth Grasmere Centre. April, 21. 2015 [Электронный ресурс]. URL: <https://wordsworth.org.uk/blog/2015/04/21/bears-badgers-and-boatswain-lord-byron-and-his-animals/> (дата обращения: 28.05.2024).
5. *Martin S. C.* Old Mother Hubbard and her Dog. London: John Harris and Son, 1819. 34 p. [Электронный ресурс]. URL: <https://archive.org/details/comicadventureso00martiala/page/6/mode/2up> (дата обращения: 21.06.2024).
6. *Moore Th.* Letters and Journals of Lord Byron. London: John Murray, 1830. Vol. 1. 670 p.
7. *Peach A.* Portraits of Byron // Volume of the Walpole Society. 2000. Vol. 62. P. 1–144 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.jstor.org/stable/41829639> (дата обращения: 28.05.2024).
8. *Shelley P. B.* Letters: Shelley in Italy. Clarendon Press, 1964. 330 p.
9. *Taylor M.* The Curious Case of 'Epitaph to a Dog' by Byron and *The Scourge* // The Byron Journal. 2015. № 43. P. 43–56.
10. *Watkins M. G.* Pigot, Elizabeth Bridget // Dictionary of National Biography / Ed. by S. Lee. Vol. XVIII. London: Smith, Elder, & Co., 1909. 278 p.

УДК 821. 581 : 087.6

БАЙРОНИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ В КИТАЙСКИХ ВЕБ-НОВЕЛЛАХ: РЕЦЕПЦИЯ И ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА (НА МАТЕРИАЛЕ «БЕЗМОЛВНОГО ЧТЕНИЯ» PRIEST)

Э. В. Васильева

Институт мировой литературы им. А. М. Горького
Российской академии наук
elmvas@yandex.ru

Исследование выполнено по гранту Правительства Российской Федерации (соглашение № 23-28-00989 от 14.06.2022, срок реализации 2023–2024 гг.) «Английская классическая литература в мировой культуре: рецепции, трансформации, интерпретации».

В статье рассматривается рецепция образа байронического героя в популярном произведении китайской сетевой литературы – веб-новелле «Безмолвное чтение» автора Priest. Интеграция в сюжет образа харизматичного героя-злодея, «унаследовавшего» целый ряд характеристик европейских «байронитов», позволяет автору решить несколько художественных задач – в частности, обострить детективную интригу сюжета и усилить интертекстуальную игру в литературные аллюзии с читателем. Некоторые качества и приметы типичного байронического героя (привлекательная внешность, порочность, скрытность, цинизм, противопоставленность обществу) Priest переносит в свой текст без видоизменений, другие – адаптирует к ожиданиям современного читателя (например, высокий уровень интеллекта и тяга к тайному знанию «превращаются» в новелле в интерес героя к криминальному профайлингу) и вписывает в контекст реалий современного китайского общества (привилегированное положение мотивировано в новелле принадлежностью героя к *фуэрдай*, т.е. китайской «золотой молодёжи»). Свойственный некоторым «байронитам» демонизм Priest прочитывает с позиций китайской культуры, в частности, сравнивая героя с лисой-оборотнем из китайских легенд. Таким образом, укорененный в европейской литературе XIX в. «каркас» и редкие, но точные отсылки к китайской мифологии, классической китайской литературе и современным китайским реалиям позволяют писательнице создать сложный образ на стыке традиций, понятный как китайскому, так и западному читателю.

Ключевые слова: популярная культура, китайская сетевая литература, веб-новелла, байронический герой, интертекстуальность.

The Byronic Hero in Chinese Web-Novels: Reception and Transformation of the Image (Based on Priest's *Silent Reading*)

Elmira V. Vasileva

A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences
elmvas@yandex.ru

The study was supported by a grant of the Government of the Russian Federation (agreement No. 23-28-00989, dated 14.06.2022, implementation period 2023–2024) “English Classical Literature in World Culture: Receptions, Transformations, Interpretations”.

The article focuses on reception of the image of the Byronic hero in a work of Chinese web literature – the web novel *Silent Reading* by a popular Internet author Priest. The integration of the image of a charismatic hero / villain, who possesses a range of characteristics of the European “Byronites”, into the plot allows the author to achieve several artistic goals – in particular, to radicalise the detective intrigue of the plot and to strengthen the intertextual game of literary allusions with the reader. Priest incorporates some qualities and traits of a typical Byronic hero (attractive appearance, depravity, secrecy, cynicism, opposition to society) into her text without modifying them and adapts other traits to the expectations of the 21st-century reader (e.g., keen perception and a craving for secret knowledge turn in the novel into the hero's interest in criminal profiling), inscribing them into the context of the realities of modern Chinese society (e.g., the hero's privileged position is motivated in the novel by his belonging to *fuerdai*, i.e. the Chinese “gilded youth”). Priest interprets the demonism peculiar to some “Byronites” through the prism of Chinese culture, in particular, by comparing the hero with a *huli jing*-werefox from Chinese legends. Thus, Priest proposes a complex image, rooted in the European literature of the 19th century and “peppered” with occasional yet acute references to Chinese mythology, classical Chinese literature and modern Chinese realities, relatable both to Chinese and Western readers.

Keywords: popular culture, Chinese web literature, Chinese web novel, Byronic hero, intertextuality.

Байронический герой – харизматичный, трагический, мятежный, циничный, привлекательный и отталкивающий одновременно – закрепился в литературе в качестве готового образа ещё при жизни самого лорда Байрона, впоследствии получив статус архетипа, уже не связанного неразрывно с романтической традицией, а принадлежащего западной художественной мысли в целом. Своих «байронитов» создавали английские, французские, русские, американские писатели-романтики и реалисты, феномен байронического героя активно исследовали и продолжают исследовать историки литературы в России и за рубежом. Сохраняет свою авторитетность

монография П. Л. Торслева «Байронический герой: типы и прототипы» [8], опубликованная в 1962 г., а также вышедшая двадцать лет назад монография А. Стейн «Байронический герой в кинематографе, художественной литературе и на телевидении» [7]. В нашей стране к образу байронического героя исследователи обращались неоднократно, наиболее же актуальная работа – статья «Архетип “байронического героя” в литературе XIX века» [2] Е. Н. Корниловой, опубликованная в начале 2024 г. (в год проведения настоящего исследования), что говорит о непреходящем академическом интересе к данному феномену.

Не миновало увлечение байроническим героем и Азию. В исследовании профессора китайского университета Гонконга Ли Оу «Романтик, мятежник и реакционер: метаморфозы Байрона в Китае XX в.» [5] прослеживается история рецепции, культурной апроприации, оценки и переоценки личности и творчества Байрона, а также фигуры байронического героя от поздней Цин (рубеж XIX–XX вв.) до эпохи Мао Цзэдуна. В разные исторические периоды и в разных политических реалиях высвечивались различные аспекты личности (в т.ч. творческой идентичности) Байрона, в котором изначально видели лишь «революционера, размахивающего флагом», затем «сатанинского (в мильтоновском смысле) поэта», а позднее двойственную фигуру, тяготеющую к революционному романтизму, но все же «заражённую» и «буржуазным индивидуализмом» (перевод мой. – Э. В.) [5, p. 198, 203–204].

Эта двойственность – как самого поэта, так и его героя – стала предметом дискуссии в статье литератора и исследователя Юань Кэцзя «Байрон и байронический герой», опубликованной в газете «Гуанмин Жибао» – главном органе Демократической лиги Китая – в 1964 г. и запустившей в этом издании настоящие дебаты, ставшие, по убеждению профессора Ли, важной страницей в истории переоценки в Китае лорда Байрона, а также ряда других западных поэтов и писателей: Гюго, Стендаля, Мицкевича, Шелли и др. [5, p. 206]. Начало нового витка академического интереса к Байрону и другим западным авторам пришлось на 1980-е гг., когда в стране вновь изменилась политическая и культурная обстановка.

В последние годы, отмеченные экспоненциальным ростом популярности китайской массовой культуры за рубежом и связанной с ним «вестернизацией» китайских культурных продуктов, образ байронического героя, прежде принадлежавший исключительно академическому дискурсу, постепенно проник на страницы китайских веб-новелл, а также в экранизации этих произведений.

Явление китайской веб-новеллы требует терминологического и содержательного комментария. Применительно к китайской массовой культуре под новеллой подразумевается не малая эпическая форма, отличающаяся от короткого рассказа динамичной фабулой и неожиданной развязкой-«пуантом», а специфическое явление, во многом близкое японскому «ранобэ» (искаж. англ. *light novel* – «лёгкий роман»), лишь в нашей стране получившее такое название, очевидно, по причине не вполне корректного любительского перевода с английского языка¹. Китайские веб-новеллы в действительности представляют собой объемные, зачастую многотомные романы, публикуемые сперва на специализированных сайтах, а впоследствии – в случае хорошего читательского отклика – и на бумажном носителе для коллекционеров. В Китае поклонники тех или иных авторов и их работ объединяются в фанклубы, новеллы становятся основой для фильмов и сериалов, коммерциализируются в виде сувенирной продукции².

При этом китайские веб-новеллы, рассматриваемые как множество, отнюдь не гомогенны: сюжеты их могут быть реалистическими или фантастическими, современными или историческими (или псевдоисторическими), центральное место может занимать любовная линия, детективная линия или же становление молодого героя в Цзяньху – романтизированном мире

¹ В китайском культурном поле это явление называют собирательно «сетевой литературой» (кит. упр. 网络文学, пиньинь *wǎngluò wénxué*), в английском языке распространены словосочетания *online literature*, *web literature*, *web fiction*, а также *web novel*, которое и было неверно передано переводчиками-любителями, занимавшимися неофициальной русификацией произведений.

² За рубежом востребованность китайских новелл (как и всей китайской поп-культуры) также возрастает с каждым годом. Так, ошеломительный успех у российских читателей новелл «Магистр дьявольского культа» и «Благословение небожителей» интернет-писательницы Мосян Тунсю заставил многие крупные издательства закупить лицензии на публикацию популярных китайских новелл, а некоторые «нишевые» издательства, изначально специализировавшиеся на литературе Азии в целом, – перепрофилироваться под издание оказавшегося столь востребованным жанра.

боевых искусств; героями могут быть обычные люди или легендарные воители, небожители и демоны, царевичи несуществующих царств и их возлюбленные и т.д.

Несмотря на очевидную ориентированность на современного, притом молодого читателя, китайские веб-новеллы сюжетно и эстетически связаны с китайской мифологией и классической китайской литературой³. Особенно это характерно для новелл, относящихся к субжанрам *сянся* (*xīānxiá*, досл. «бессмертные герои», в фокусе повествования – как люди, так и мифические существа, небожители, демоны, всесильные даосы и пр.), *уся* (*wǔxiá*, досл. «странствующие герои», в центре сюжета – путь героя в мире боевых искусств) и *сюаньхуань* (*xiánhuàn*, досл. «мистическая фантазия», эклектичные произведения, художественные миры которых включают как традиционные для Китая, так и более привычные западному читателю элементы).

Общими для всех веб-новелл являются легкий для восприятия увлекательный сюжет, использование штампов и сюжетных клише, а также включение типизированных образов действующих лиц, среди которых все отчетливее вырисовывается образ привлекательного злодея, зачастую выступающего в роли одного из «любовных интересов» главной героини. Его трагическое прошлое определяет его циничный взгляд на жизнь, однако за маской лишенного души монстра или бунтаря-одиночки, как правило, скрывается трепетная душа, которая постепенно раскрывается перед читателем, приводя его к переосмыслению системы этических координат веб-новеллы и положению основных действующих лиц на этой «сетке». Подобных героев нетрудно найти в новеллах разных субжанров – в фантастических новеллах «Чун Цзы» автора Шу Ке, «Алое сердце» и «Потеряла тебя навсегда» писательницы Тун Хуа, псевдоисторической новелле в субжанре *уся* «Лотосовый терем, украшенный благоприятными узорами» автора Тэн Пин, в бизнес-триллере «Маленькая буря» автора Сяо Мо Ли, а также почти во всех произведениях Priest.

³ Так, исследователи К. И. Лещенко и Я. Г. Шатрова возводят китайские веб-новеллы к средневековому китайскому жанру городской повести *хуабэнь* (*huàbēn*), с которым эти модные культурные продукты «роднят развлекательный характер, резкие повороты сюжета, лёгкий язык написания, отражение интересов общества в конкретный период» [3, с. 310].

Рассмотрим соответствующий образ в новелле Priest⁴ «Безмолвное чтение» (默读 (*Mò Dú*), 2016–2017), вышедшей на популярной китайской веб-платформе «Литературный город Цзиньцзян» с июня 2016 г. по январь 2017 г.

В жанровом отношении «Безмолвное чтение» представляет собой детектив с элементами психологического триллера. Главные герои – капитан полиции Ло Вэньчжоу, возглавляющий отдел по расследованию особо тяжких преступлений, и молодой предприниматель Фэй Ду, оказывающийся косвенно вовлеченным в одно из дел об убийстве и в дальнейшем использующий свой острый ум, тонкое понимание психологии преступников, обширные связи и финансовые возможности для содействия полиции. Несмотря на то, что помощь директора Фэй в расследованиях неоценима, ведь перед ним буквально открываются все двери, а его интуиция позволяет ему практически читать мысли подозреваемых, у капитана Ло вызывает настороженность сама личность скупающего богача, словно бы развлекающегося сотрудничеством с полицией.

Интересной поэтологической особенностью «Безмолвного чтения», свидетельствующей о литературном кругозоре автора, являются концептуальные отсылки к произведениям западной литературы, референциально используемые автором для структурирования детективной сюжетной линии: пять томов веб-новеллы названы по именам героев отобранных источников («Жюльен» – в честь главного героя романа Стендаля «Красное и черное» Жюльена Сореля, «Гумберт Гумберт» – в честь нарратора набокковской «Лолиты», «Макбет» – в честь героя трагедии Шекспира, «Верховенский» – в честь аморального нигилиста из романа Достоевского «Бесы», «Эдмон Дантес» – по имени героя романа Дюма «Граф Монте-Кристо»). «Безмолвное чтение» пестрит и другими литературными аллюзиями, как к произведениям европейской литературы, так и к китайской классике, в частности, к героико-фантастической эпосе «Путешествие на Запад» (ок. 1570) У Чэньэня, а также к юаньской драме (в частности, «Тронувшая Небо и Землю обида Доу Э» (1292) Гуань Ханьцина).

⁴ Настоящее имя и личность писательницы держатся ее литературными агентами в тайне.

Несмотря на то, что фокальным персонажем веб-новеллы является весьма прозаический капитан Ло Вэньчжоу, наибольший интерес для автора, очевидно, представляет именно неоднозначный Фэй Ду. Priest постепенно, от главы к главе добавляет новые штрихи, выписывая многогранный портрет Фэй Ду, «осциллирующего» между амплуа героя и злодея. Коротко описать его можно было бы, используя формулу С. Хентшеля, автора монографии о байронизме в Германии, – «сатанинский, садистский денди» (перевод мой. – Э. В.) [4, р. 7]. Так, директор Фэй чрезвычайно богат, однако неограниченные финансовые возможности, кажется, не делают его счастливым: он не кичится богатством и, если и играет время от времени роль скучающего прожигателя жизни, то, очевидно, делает это лишь для того, чтобы казаться «своим» в кругу *фуэрдай* – таких же, как он, представителей «золотой молодежи» во втором поколении, – поддерживая то, что в китайской культуре называется *гуаньси*, т.е. полезные социальные связи. Акцент ставится и на привлекательной внешности героя, которой он охотно и умело пользуется, чтобы располагать к себе людей, однако от главы к главе читатель лишь больше убеждается в том, что, несмотря на широкий круг общения и почти мистическое умение нравиться людям, Фэй Ду «в толпе, но не с толпою»: он не только одинок, но и осознанно закрыт для сближения, словно не доверяет людям, боится быть обманутым или покинутым, что обнажает двойственность его характера – по Е. Н. Корниловой, описывавшей типичного байроновского героя, «чувствительное сердце, которое приходи[тся] прятать под маской равнодушия и лицемерия» [2, с. 74]. Действительно, Фэй Ду словно играет убедительные для других роли – скучающего богатого наследника, аморального соблазнителя, уставшего вести счёт своим победам, бесчувственного циника, «безумного, испорченного и опасного» человека, – не позволяя никому увидеть своё истинное лицо.

Особенно показательны в этом отношении события нескольких глав первого тома «Жюльен», в которых Фэй Ду заботится о немолодой женщине, потерявшей единственного сына, убийство которого расследует отдел капитана Ло. В конце тома Фэй Ду практически чудом предотвращает

её самоубийство, обратившись к ней с трогательной речью с экрана гигантского городского монитора «Небесный занавес», арендованного им на собственные средства. Однако чуть позже, отвечая на вопрос помощницы, были ли произнесенные им слова искренними, Фэй Ду лишь со смехом говорит: «Конечно же, нет. На месте работали эксперты-суицидологи, которые и подсказывали реплики. Кто бы позволил мне импровизировать в таких обстоятельствах?! Ты такая легковверная...» (перевод мой. – Э. В.) [6]. Вынужденно показав свою уязвимость, Фэй Ду тут же отрекается от совершенного им благородного поступка, притворяясь, что оказал содействие полиции исключительно из корыстных соображений, ради выгодного для него и его компании имиджа «друга правоохранительных органов».

На протяжении сюжета Фэй Ду неоднократно имплицитно противопоставляет себя всему миру, очевидно, полагая, что некоторые события его детства и юности не позволяют ему причислять себя к обычным людям, которым дозволено любить, быть любимыми, помогать другим по зову души. Позиция героя созвучна известной реплике байроновского Манфреда: «...От самых юных лет / Ни в чем с людьми я сердцем не сходил / И не смотрел на землю их очами...» [1, с. 58]. Озвучиваемые героем реконструкции образа мышления преступника – совершенно точные, однако поражающие своей жестокостью и оторванностью от принятых в человеческом обществе норм морали, – страшат капитана Ло и других сотрудников полиции, не понимающих, как может такой интеллигентный, обходительный молодой человек столь невозмутимо рассуждать о наиболее приятных для убийцы способах убийства или наиболее доступных способах скрыть улики и избавиться от тела. Программа героя словно бы сводится к тому, чтобы вознестись над миром обывателей, отказавшись от ограничений, навязываемых социумом, и достичь позиции «квази-демиурга», в которой он будет контролировать происходящее вокруг него. Отсюда проистекает и интерес Фэй Ду к криминальной психологии и криминалистике в целом (в конечном счете подталкивающий его поступить в аспирантуру и профессионально заняться этой областью). В контексте данного

анализа криминальное профилирование можно рассматривать как современный реалистический аналог тайного знания, непреодолимая тяга к которому является одной из примет байронического героя.

Ранее упоминалось о том, что в глазах других действующих лиц, как и читателя, на протяжении большей части повествования Фэй Ду занимает промежуточное положение между героем и злодеем. Благородные устремления уравниваются в нем в целом порочной натурой. Ему свойственны такие, по Е. Н. Корниловой, закрепленные за «байронитами» качества, как «горькое разочарование в мире, пылкое отрицание светских ценностей, презрение к нормам общественной морали, отчуждение, вольнолюбие и независимость, бунтарство, скептицизм, мрачность, безбожие, губительные страсти, стремление к тайному знанию, наконец, демонизм» [2, с. 74]. Как и многие герои самого Байрона, а также вдохновленные им персонажи произведений других авторов, герой Priest отчасти напоминает готических злодеев конца XVIII – начала XIX века, на что косвенно указывает и сама писательница, сравнивая его с вампиром, – но не вампиром-монстром из европейских легенд, а вампиром-аристократом вроде лорда Рутвена и его литературных потомков.

Обыгрывает Priest «демоническую» сторону своего героя и посредством отсылок к китайской мифологии, а именно: сравнивая его с *хули-цзин* – тысячелетней лисой-оборотнем из китайских мифов и сказок, известной своей красотой, острым умом, а также хитростью и коварством. На помощь приходят и *чэньюй* – китайские фразеологизмы, которые Priest использует для более нюансированной и при этом национально окрашенной характеристики своего байронического героя (например, образ жизни Фэй Ду капитан Ло описывает устойчивым выражением *zūi shēng mèngh sǐ* – «жить во хмелю и умереть во сне», – указывая на праздность молодого человека).

Подытоживая, можно говорить о том, что включение «стилизованного» байронического героя в перечень центральных действующих лиц преследует в новелле «Безмолвное чтение» двойную цель: с одной стороны, автор усиливает литературную аллюзивность своего произведения, делая ещё более явной интертекстуальную игру с читателем; с другой стороны,

Priest обостряет и детективный конфликт, выводя амбивалентного персонажа, вызывающего подозрения как у других действующих лиц, так и у читателя. Образ Фэй Ду наследует своим литературным предшественникам в том, что касается отчужденности, декларируемой аморальности, цинизма, демонизма, а также тщательно скрываемого душевного благородства, однако свою роль играют и отсылки к китайской мифологии, позволяющие Priest создать сложный образ на стыке традиций, одновременно интригующий и понятный читателям, принадлежащим разным культурам.

Список литературы

1. *Байрон Дж. Г.* Манфред / *Байрон Дж. Г.* Сочинения в трех томах. Т. 2. Поэмы и трагедии. Из публицистики / Пер. с англ. М.: Художественная литература, 1974. С. 40–87.
2. *Корнилова Е. Н.* Архетип «байронического героя» в литературе XIX века // Проблемы исторической поэтики. 2024. № 22 (1). С. 72–95. DOI: 10.15393/j9.art.2024.13362.
3. *Лещенко К. И., Шатрова Я. Г.* Истоки развития китайской веб-новеллы // Проблемы современного востоковедения: материалы III Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 29–30 июня 2023 г. / Под ред. В. Р. Боровой [и др.]. Минск: БГУ, 2023. С. 309–314.
4. *Hentschel C.* The Byronic Teuton. Aspects of German Pessimism, 1800–1933. London: Methuen & Co, Ltd., 1940. 234 p.
5. *Li Ou.* Romantic, Rebel, and Reactionary: The Metamorphosis of Byron in Twentieth-Century China // *British Romanticism in Asia. The Reception, Translation, and Transformation of Romantic Literature in India and East Asia* / Ed. by A. Watson, L. Williams. Singapore: Springer: Palgrave Macmillan, 2019. P. 191–217. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-981-13-3001-8>.
6. *Priest. Mò Dú* [Электронный ресурс]. URL: <https://www.zhenhunxiaoshuo.com/modu/> (дата обращения: 1.04.2024).
7. *Stein A.* The Byronic Hero in Film, Fiction, and Television. Carbondale: Southern Illinois Univ. Press, 2004. 245 p.
8. *Thorslev P. L., Jr.* The Byronic Hero. Types and Prototypes. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1962. 228 p.

УДК 82-312.4 + 821.111

АГАТА В ЗАЗЕРКАЛЬЕ (ПАРАЛЛЕЛЬНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ РОМАНОВ АГАТЫ КРИСТИ)

А. В. Богатырёв

независимый исследователь

sob1676@yandex.ru

Художественный мир детективной прозы Агаты Кристи можно рассматривать как своего рода «зазеркалье» – особое отражение исторической реальности, в которую была погружена писательница. Глубокое влияние на её творчество оказали многочисленные приметы времени: модное в те времена увлечение спиритизмом, общепринятые нормы поведения, политические процессы, криминальные загадки, гендерные изменения, военные потрясения. Война – пагубное явление, приносящее людям страх и боль, однако она бывает и жизненной необходимостью. Наряду с изучением основных способов художественного освоения А. Кристи этих фрагментов реальности, в статье предпринята попытка ответить на давно не дающий покоя исследователям вопрос: когда конкретно были написаны последние опубликованные романы «Занавес» и «Спящее убийство? Изученные с исторической точки зрения факты говорят нам о двух наиболее вероятных датах: 1943 и 1946 гг. В связи с этим сделан вывод о том, что возможным прообразом клуба «Преисподняя» из рассказа «Пленение Цербера» был лондонский *Gargoyle Club*. Выражается несогласие с позицией некоторых критиков, заподозривших Кристи в использовании в романе «Часы» приёма «красной селёдки».

Ключевые слова: английская литература, детектив, Агата Кристи, мотив зеркала, Эркюль Пуаро.

Agatha through the Looking Glass (a parallel dimension of novels by Agatha Christie)

Arseniy V. Bogatyrev

independent researcher

sob1676@yandex.ru

The criminal world of Agatha Christie's works can be considered as a kind of 'mirror', which reflects aspects of the historical and cultural landscape within which the writer was making her way. Her work was profoundly influenced by a number of its aspects: the fashion for spiritualism, social norms and morals, political processes, criminal cases, gender changes, and military upheavals. War is a destructive phenomenon that brings fear and pain to everyone involved in it, but it can also be a vital necessity. Alongside with researching the major ways of transformation of all these elements of reality into the "flesh" of A. Christie's aesthetic world, the article aims at answering the question that has long haunted different scholars: when exactly were Christie's last published novels *Curtain*

and *Sleeping Murder* written? The facts analyzed from the historical point of view bring us to two most likely dates: 1943 and 1946. One of the conclusions connected with these dates is that a possible prototype of the “Hell Club” from the story *The Capture of Cerberus* was the London “Gargoyle Club”. The position of some scholars who blame Christie for using the ‘red herring’ technique in the novel *The Clocks* is debated.

Keywords: English literature, detective story, Agatha Christie, mirror, Hercule Poirot.

Смотревшие сериал «Пуаро Агаты Кристи» (*Agatha Christie’s Poirot*, 1989–2013) наверняка заметили, что одним из любимых предметов бельгийского сыщика Эркюля Пуаро (роль Дэвида Суше) является зеркало, в которое он частенько поглядывает, расчёсывая экстраординарные усы. Зеркальные поверхности – постоянная деталь детективного мира Агаты Кристи; они появляются в таких рассказах и романах, как «Зеркало мертвеца» (*Dead Man’s Mirror*, 1932), «В тени зеркала» (*In a Glass Darkly*, 1934), «Безмолвный свидетель» (*Dumb Witness*, 1937), «Эриманфский вепрь» (*The Erymanthian Boar*, 1940), «С помощью зеркала» (*They Do It with Mirrors*, 1952), «После похорон» (*After the Funeral*, 1953), «...И в трещинах зеркальный круг» (*The Mirror Crack’d from Side to Side*, 1962), «Вечеринка в Хэллоуин» (*Hallowe’en Party*, 1969). Представляется, что основным литературным источником этого образа в романах А. Кристи явилась «Алиса в Зазеркалье», которая была в числе наиболее читаемых и на книжной полке Кристи [4, с. 106] (тогда ещё юной мисс Миллер). В то же время подталкивала её к «зеркальным ассоциациям» собственная жизнь, воплотившая в литературном «Зазеркалье» «трещины» [14, с. 139] вымышленных интриг и преступлений, отразивших сам дух эпохи.

Зеркало – проводник в мир волшебства и в то же время инструмент мошенников, маскирующихся под чародеев. Наследуя традиции готического романа и способы их трансформации в детективной прозе, А. Кристи совмещает готическую перспективу мотива зеркала с мотивом разоблачения, основанного на правде научного факта. Так, в романе «Вилла “Белый конь”» (*The Pale Horse*, 1961) мы видим группу экстрасенсов, чьей энергетической мощи приписываются убийства, на самом деле совершённые тривиальным земным способом (что напоминает, в том числе, сюжет романа Картера Диксона «Читатель предупрежден» (*The Reader is Warned*, 1939), в котором убийство происходит якобы при помощи экстрасенсорного воздействия). Кружок оккультистов в «Белом коне» – это три «ведьмы», образы которых имеют реальных исторических прототипов – трёх знаменитых некогда медиумов, сестёр Фокс.

В рассказе «Я приду за тобой, Мэри!» (*Wireless*, 1926) Кристи соединила темы радио и сверхъестественного, основываясь на истории радиосвязи. Один из её зачинателей, английский учёный Оливер Лодж, с конца XIX в. входил в так называемый «Клуб привидений», питал явный интерес к области оккультного. Потеряв в Первую мировую войну сына, Лодж попытался заглушить боль утраты обращением к спиритизму: он был убеждён, что на спиритических сеансах вступал в контакт с погибшим отпрыском [18, р. 375]. Похожим образом утешает себя и героиня рассказа Кристи «Последний сеанс» (*The Last Seance*, 1927) [33, р. 65–67], потерявшая дочь. Влияние истории спиритизма заметно и в творчестве других писателей этой эпохи, к примеру, Говарда Лавкрафта: в его произведении «Сны в ведьмином доме» (*The Dreams in the Witch House*, 1933) прислужником колдуньи выступает таинственный дух «Бурый Дженкин». Его имя отсылает к тем же сестрам Фокс, одна из которых была замужем за спиритуалистом Генри Дженкеном [32, р. 223].

Собственно говоря, весь художественный мир детективной прозы Агаты Кристи есть своего рода «зеркало», не только отражающее искажённое лицо эпохи, но и «схватывающее» самый её «зеркальный», театрально-игровой дух. Среди обманных трюков, к которым прибегают её преступники, есть повторяющийся и весьма примечательный – переодевание. Убийцы леди Агаты частенько меняют свой внешний облик, внешне «меняют» и свой пол. Через оппозицию «мужское vs женское» рассматривается творчество Кристи в труде А. Владимировича [3], в «избранную» библиографию которого следует, на наш взгляд, добавить свежие гендерные исследования о писательнице [25]. Включение в роман «Смерть лорда Эджвера» (*Lord Edgware Dies*, 1933) приёма с переодеванием обычно объясняют впечатлением, произведенным на Кристи «скетчами» актрисы Рут Дрейпер [19, р. 86]. Однако дело далеко не только в этом: сама эпоха прямо призывала воспользоваться арсеналом мюзик-холлов.

Буквально всё в Британии 20–30-х гг. XX в. было пропитано атмосферой *cross-dressing*. Дух «скетчей» перешагнул сцену и оказался на улицах, в реальной жизни. Члены художественного объединения, получившего название «Группа Блумсбери» (в Блумсбери, кстати, обоснуется и один из британских центров изучения творчества Кристи), отважились на розыгрыш ВМС Великобритании и в переодетом виде проникли на военный корабль. Прогремевшее на всю страну [29, р. 20], это событие, возможно, вдохновило писательницу на создание рассказа «Ограбление в миллион долларов» (*The Million Dollar*

Bond Robbery, 1924). По сюжету на корабле присутствует переодетый сообщник преступника.

Британский исследователь Джеймс Карл Бернталь, занимающийся изучением творчества романистки, обнаружил в её работах квин-тему. При чтении произведений Кристи может сложиться превратное впечатление, что леди Агата чуралась эротизма, тем более не касалась предмета гомосексуальных отношений. Тем не менее при более детальном изучении можно обнаружить любопытную игру автора с полом и его сменой, проявляющейся в тех самых переодеваниях преступников как в женское, так и в мужское платье. Бернталь предлагает и ключ к расшифровке этих скрытых смысловых уровней [17]. Например, в романе «Конец человеческой глупости» (*Dead Man's Folly*, 1956) главными инициаторами преступления являются двое: сэр Джордж Стабз и его любовница, наряженная в одежды его жены. При этом Стабз сравнивается с цирковым деятелем Джорджем Сангером [8, с. 71], который выступал на своих представлениях на пару с братом. И действительно, в романе не раскрыто до конца, кто скрывается под толстым слоем косметики и кого сэр Джордж представляет как супругу. Эта тайна остаётся нераскрытой и в финале романа. Его события происходят в Нэссекомбе: название намекает на «Загадку поместья Шоскомб» (*The Adventure of Shoscombe Old Place*, 1927) Артура Конан Дойла из серии о Шерлоке Холмсе, в котором роль женщины играл мужчина [1, с. 29].

Кристи даёт нам возможность взглянуть в зеркало массовой культуры, индустрии развлечений, увидеть её подлинное, спрятанное в тёмных зеркальных глубинах порочное лицо. В «Конце человеческой глупости» аттракцион для праздной публики превращается в аттракцион для убийцы, в котором люди-жертвы вдруг обнаруживают обезумевшего от обилия жертв маньяка [8, с. 129]. Похожие сюжеты, в стиле «разбрызгивателей крови» из журнала *Darker*, станут во второй половине XX века весьма популярными и будут часто использоваться сценаристами и режиссерами фильмов ужасов (например: *Funhouse*, версии 1981 и 2019). Рассказывая жестокую историю, Кристи обнаруживает культурно-исторические истоки новейшей тенденции к смешению мотивов смерти, ужаса и развлечения. Уже упоминавшийся нами цирковой деятель Джордж Сангер выступал как на местах народных гуляний, так и на кладбищах, даже выкупив для этого в 1850-х гг. место над склепом часовни Энон.

Вышеперечисленное вносит дополнительную ясность в историю происхождения «страшных» клоунов-убийц и жуткого циркового балагана, раскинувшего

свои шатры в романах «Цирк доктора Лао» (*The Circus of Dr Lao*, 1935) Чарльза Г. Финнея, «Надвигается беда» (*Something Wicked This Way Comes*, 1962) Рэя Брэдбери, «Оно» (*It*, 1986) Стивена Кинга, «Луна-парк» (*Funland*, 1989) Ричарда Лаймона. Напомним, что до публикации «Конца человеческой глупости» в свет вышел роман Патриции Хайсмит «Незнакомцы в поезде» (*Strangers on a Train*, 1950). В его экранизации 1951 г., как и у Кристи, ряд сцен, сопряжённых с насилием, показан в декорациях парка развлечений.

Тёмная сторона «зеркала» жизни, ночная жизнь соотечественников, разумеется, не вызвала одобрения у благовоспитанной леди Агаты. Образцовая домохозяйка, добродетельная миссис Кристи львиную долю времени проводила в кругу семьи, обходя злачные места – прокуренные ночные клубы, мюзик-холлы, парки развлечений и пр. – стороной [4, с. 486]. Неудивительно в связи с этим, что подобные заведения изображены местом обитания людей с криминальными наклонностями в «Загадке дешевой квартиры» (*The Adventure of the Cheap Flat*, 1924), «Смерти лорда Эджвера», «Двадцати четырёх чёрных дроздах» (*Four and Twenty Blackbirds*, 1940), «Пленении Цербера» (*The Capture of Cerberus*, 1947). В последнем рассказе, как известно, писательница поведала о скрывающемся в подвальных тенях клубе «Преисподняя». Детальные описания интерьера заведения доказывают: Кристи вполне по плечу роль дизайнера. По мнению романистки, для такого рода мест подходит оформление под ад, с гротами, чертями и сторожащим вход в адские глубины огромным псом [10, с. 470–471].

Мы предположили, что образ клуба «Преисподняя», как и его «дизайн», мог быть вдохновлён историческим «Клубом Адского пламени» [2, с. 171], однако не учли того факта, что в 1925 г. в районе Сохо (Дин-стрит) Дэвид Теннант открыл похожее заведение *Gargoyle Club*. Оно было оформлено немного иначе, однако соответствующую «адскую» атмосферу создавали деревянные скульптуры горгулий, подвешенные на манер светильников. *Gargoyle Club*, как и «Преисподнюю», довольно активно посещали представители богемы, например, леди Эдвина Маунтбеттен, леди Кэрлайн Блэквуд [30, р. 273]. На наш взгляд, клуб Теннанта более всего подходит на роль прообраза «Преисподней» Кристи.

В «зазеркалье» Кристи курение не является всецело порицаемым явлением. Уже устоялась традиция ассоциировать Пуаро с огромными усами и тростью [2, с. 229–230, 243–244], однако такой же частью его индивидуальности

являются и «крошечные русские сигареты» (*tiny Russian cigarettes*¹), которые становятся одним из маркёров образа бельгийского сыщика². На это обратил внимание Рассел Фицгиббон, видевший в том числе и в способе употребления табака отличие мсье Эркюля от Шерлока Холмса [20, р. 49]. Если выдающиеся усы выступали манифестацией непомерных амбиций Пуаро, то его маленькие сигаретки являлись метафорой его небольшого роста.

В «Пуаро Агаты Кристи» сыщика часто можно застать курящим, картинно подносящим сигарету к губам, пускающим изящные извивы дыма. Мы наблюдаем своего рода эстетизацию курения, элегантные аксессуары курильщика (серии «Тайна испанского сундука», «Зло под солнцем») добавляют детективу шарма, подчёркивают его утончённость, лоск, дендизм. Акт курения можно истолковать и символически: в серии «Желтые ирисы» табачный дым скрывает интриганов, а поднесённая к сигарете миссис Клэппертон зажигалка Пуаро, произносящего слова о смерти, символизирует ещё теплящийся огонёк жизни.

Неясно, чьи сигареты курил бельгиец – дореволюционных российских фабрик или же советской табачной промышленности (вряд ли он предпочитал «Беломор»). Не исключено, его сигаретки и не являлись собственно «русскими»: к 1910 г. в Лондоне набирала мощь фабрика *Balkan Sobranie*, выпускавшая сигареты в русском стиле [24, р. 20]. А вот в «Большой четвёрке» (*The Big Four*, 1927) сигарета, как хитроумное устройство, стреляющее отравленными шипами, даже спасла детективу жизнь. Мысль об использовании курительного устройства как оружия могла быть подсказана «курительными батареями» капрала Трима из классического романа Лоренса Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди» (*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, 1759).

Кристи, очевидно, не очень любила публичные выступления, вряд ли её можно было увидеть на политической демонстрации. И однако же политикой она интересовалась, а свои мысли по этому поводу высказывала на страницах своих творений. Довольно несимпатичный образ «государственного мужа», пустозвона и болтуна, представлен в рассказе «Авгиевы конюшни» (*The Augean Stables*, 1940), романах «Рождество Эркюля Пуаро» (*Hercule Poirot's Christmas*, 1938) и «Раз, два – пряжку застегни» (*One, Two, Buckle My Shoe*, 1940). В «Авгиевых конюшнях» деятельность политика изображена как не вполне честное

¹ Выражение *tiny Russian cigarettes* в таком сочетании попадает в романе американского писателя и шекспироведа Брандера Мэтьюза (крошечные сигареты у него курили как девушки, так и юноши: своего рода «унисекс») [26, р. 141].

² Писательница не выносила запаха сигарет [4, с. 486].

дело, пропахшее интригами и закулисной борьбой. Именно политик выведен в качестве хладнокровного и циничного убийцы в «Раз, два – пряжку застегни».

Для консерватора Элистера Бланта главное – сохранение традиционных устоев, стабильности в стране, и ради достижения поставленных целей он ни перед чем не остановится. Для Бланта абстрактная идея «охранения порядка» выше, чем жизнь людей, которыми он играет, словно пешками [11, с. 187–188]. В 1937–1940-х гг., когда создавались перечисленные произведения, премьер-министром Великобритании был Артур Невилл Чемберлен. Но можно ли проводить четкую параллель между ним и Элистером Блантом? Позднее, как справедливо отмечает литературовед А. П. Шишкин [16, с. 429], под влиянием беспорядков во Франции 1968 г., писательница несколько меняла свою позицию, консервативные политики в её новом романе «Пассажир из Франкфурта» (*Passenger to Frankfurt*, 1970) уже не изображались в столь критическом свете.

Беспокоила Кристи и международная повестка. В 1956 г. Великобритания, совместно с Францией и Израилем, атаковала Египет, а в 1958 г. осуществила неудачную попытку вмешательства в дела Иордании. Эта деятельность на территории других стран не осталась незамеченной писательницей. В 1959 г. романистка публикует роман «Кошка среди голубей» (*Cat Among the Pigeons*, 1959) о трагедии вымышленного восточного государства Рамат, в котором под воздействием западных сил и вследствие прозападных реформ произошла революция. На примере драматической гибели принца Али Юсуфа Кристи показывает, насколько опасны необдуманные манипуляции с судьбой суверенного государства. В те годы и сама Великобритания переживала не лучшие времена, что заставило многих пересмотреть своё отношение к «прогрессивному» западному пути.

Отразились в «зазеркалье» Кристи и две колоссальные человеческие трагедии, потрясшие мир, – Первая и Вторая мировые войны. Своего рода предупреждением о грядущем кошмаре 1939–1945 гг. стала «Фатимская буря», природное явление, окрасившее небеса в багровые тона [31, р. 120]. В январе 1938 г. жители Лондона могли наблюдать зловещее кровавое зарево, выглядевшее как обещание конца света. Позже Кристи выпустит роман «Встреча со смертью» (*Appointment with Death*, 1938), в котором действие происходит на кроваво-красном фоне скал ближневосточного города Петра. «Буря», как тогда казалось, миновала – конец света не состоялся. Для некоторых этот день станет вторым днём рождения; в свете этих настроений и событий в 1938 г. Кристи публикует упомянутое выше «Рождество Эркюля Пуаро».

Войны приносят хаос, меняют привычный уклад жизни, несут смерть – и являются таинственной метафизической стихией. В рассказе «Собака смерти» (*The Hound of Death*, 1933) разрушительная мощь войны трансформируется в мистическую силу таинственной монахини. Уничтоженные в военных действиях архивы затрудняют следствие в романе «Миссис Макгинти с жизнью рассталась» (*Mrs McGinty's Dead*, 1952) [9, с. 134]. Войны влекут за собой глобальные эпидемии, пандемии. Как известно, мсье Эркюль страшно боялся лёгочных заболеваний. Эта необъяснимая мания будет затронута в разговоре между Пуаро и майором Деспардом в романе «Карты на стол» [7, с. 89–90] (*Cards on the Table*, 1936). Почему сыщик так опасается простуды? В 1918 г., когда первый роман о подвигах бельгийца ещё только ждал своего звездного часа, мир потрясла пандемия смертоносного вируса, получившего название «испанки» [15, с. 391]. Разновидность гриппа унесла неисчислимое количество жизней, трансформировавшись в страх Пуаро перед инфлюэнцей.

Но войны коверкают судьбы и иным образом, пробуждая в человеке не лучшие импульсы. Так случилось с одним из сыновей миссис Фоллиат, призванным в армию и бежавшим с фронта – в лапы бестии, подстрекавшей его к убийству [8, с. 246–247]. Последствия войны ощущают герои романа «Берег удачи» (*Taken at the Flood*, 1948), вынужденные искать себе место в послевоенном мире. Ещё одно название произведения – «Застигнутые наводнением» (*Taken at the Flood*): люди словно «снесены» военным «наводнением», как и «Унесённые ветром» Гражданской войны в США у Маргарет Митчелл (Митчелл упомянута в романе «Зло под солнцем» (*Evil Under the Sun*, 1941) [6, с. 165].

Войны всё же бывают разными, и отечественная война, отпор наступающему врагу-захватчику – особое дело. Пуаро отделяет ситуацию, когда воин убивает ради защиты отечества, от собственно криминала, убийства из мелко-эгоистических соображений [7, с. 110]. Почти на военный манер («сражением») Кристи именуется борьбу с болезнью, которую вела «мамаша Крэбтри» в романе «Лощина» (*The Hollow*, 1946) [13, с. 325].

Противостоянию сильных характеров и недуга посвящены строки романов «Печальный кипарис» (*Sad Cypress*, 1940), «Берег удачи», «Занавес» (*Curtain: Poirot's Last Case*, 1975). Свою «войну» с психическим заболеванием вела и Агата Кристи. После признания её первого мужа, Арчибальда, в измене душевное здоровье писательницы пошатнулось. В 1926 г. она неожиданно исчезла, пропала без вести, пока не была обнаружена в санатории под чужой фамилией.

По всей видимости, у неё случилось диссоциативное расстройство идентичности; её сознание как бы «расщепилось», из-за чего романистка стала ассоциировать себя с другой женщиной. Вопросы психического здоровья будут затронуты Кристи в романах «Почему не позвали Уилби?» (*Why Didn't They Ask Evans?* 1934), «Драма в трех актах» (*Three Act Tragedy*, 1935), «Конец человеческой глупости» и пр. Именно после эпизода помрачения сознания в произведениях романистки начнут появляться навязчивые музыкальные мотивчики, детские песенки-считалочки³, как, например, в рассказе «Песенка за шесть пенсов» (*Sing a Song of Sixpence*, 1929).

Наиболее известный пример сбоя в когнитивных способностях представляет собой поздний роман Кристи «Слоны умеют помнить» (*Elephants Can Remember*, 1972). В его тексте исследователи обнаружили признаки болезни Альцгеймера [21] – нейродегенеративного заболевания, поражающего мозг. Тем не менее первые признаки надвигающейся катастрофы романистка распознала гораздо раньше [4, с. 415–416] – и «проговорила» об этом в своих творениях. К примеру, в «Конце человеческой глупости» вымышленная детективная писательница Ариадна Оливер жалуется на забывчивость, списывая её на старость [8, с. 231]. В романе «Часы» (*The Clocks*, 1963) говорится о женщине, каждый раз заказывавшей дюжину меренг: когда покупку доставляли ей на дом, она не помнила, что делала заказ [14, с. 171].

С психическими проблемами Кристи в той или иной степени помогла справиться работа. Свое расщеплённое сознание она перенесла в книги, в своих персонажах, с которыми беседовала, обсуждала разные проблемы, личные переживания. Одной из причин достигнутого романисткой успеха стало то, что она не просто выдумывала невероятные ситуации (чем часто грешила миссис Оливер [2, с. 152–153]), но использовала жизненный опыт. Опыт путешествий по странам Востока отразился в романах «Смерть на Ниле» (*Death on the Nile*, 1937) и «Встреча со смертью», а участие в археологических раскопках вылилось в «Убийство в Месопотамии» (*Murder in Mesopotamia*, 1936) и «Смерть приходит в конце» (*Death Comes as the End*, 1945).хлопоты по устройству дочери в школу-интернат для девочек [4, с. 422–424] воплотились в романе «Кошка среди голубей», в котором мелькнул намёк на саму Кристи, появившуюся в облике дамы, уехавшей в автобусную экскурсию по Анатолии (древнее название области в Турции).

³ Но уже в рассказе «Тайна смерти итальянского графа» (*The Adventure of the Italian Nobleman*, 1924) убийца, с целью создания себе алиби, ест за нескольких человек, напоминая своим аппетитом Робина-Бобина.

Зеркало искажает изображение, правое в нём кажется левым, левое – правым. Кажется, что роман «Спящее убийство» (*Sleeping Murder*) был написан в 1976 г., в год смерти Кристи, однако литературоведы почти уверены: он был создан в 1940-х гг., примерно в то же время, что и последний роман о Пуаро, «Занавес». Точная дата всё ещё остается под вопросом. Если посмотреть на хронологию публикаций романистки за 40-е гг. XX в., выяснится, что практически на всём их протяжении Кристи публиковала по два романа в год. Однако в 1943 и 1946 гг. она публикует лишь по одному произведению. Конечно, из письма Кристи её агенту можно сделать вывод, что рукопись «Спящего убийства» была готова к 1942 г. [27, р. 163], но не совсем ясно, о каком конкретно сочинении идёт речь. В свете вышеизложенного вполне можно предположить, что леди Агата создала «Спящее убийство» и / или «Занавес» в 1943 (1946) г.

Интересно, что в 1942 г. Кристи выпускает роман «Пять поросят» (*Five Little Pigs*) – первый её детектив в стиле «убийства в ретроспективе»: мсье Эркюль, как и мисс Марпл в «Спящем убийстве», расследует тёмные дела прошлого (в этих «экспериментах со временем» ощущается влияние близкого знакомого леди Агаты, Мориса Викерса [4, с. 450]). Хотя «Спящее убийство» было издано лишь в 1976 г., его «следы» можно увидеть гораздо раньше. Например, все думают, что Дэвид Хантер из «Берега удачи» убил собственную сестру [5, с. 216], как это было осуществлено в последнем романе леди Агаты. Среди «улик» организованной миссис Оливер «детективной игры» присутствует часть теннисной сетки, которая мелькнет в «Спящем убийстве». Как бы следуя за сюжетом «Спящего убийства», персонажи «Берега удачи» считают, что героиня сбежала с любовником (в то время как она была мертва) [8, с. 161].

«Спящее убийство» интересно не только историей публикации. Детективная интрига начинается довольно необычно: во время просмотра спектакля женщина впадает в истерику [12, с. 21]. Мисс Марпл погружается в прошлое семьи Гвенды Рид, тем самым роман превращается почти что в генеалогическое исследование. Писательницей предпринимается попытка рационального объяснения феномена ясновидения, за который могли быть приняты воспоминания далёкого детства. Интересен образ коварного убийцы доктора Кеннеди, который был до безумия влюблён в свою сестру и задушил её в приступе ревности [12, с. 185–186]. В «Автобиографии» (*Agatha Christie: An Autobiography*, 1977) романистка признается, что когда-то придумала пьесу об инцесте [4, с. 399]: не связана ли она как-то со «Спящим убийством»?

Если говорить о возможном прообразе доктора Кеннеди, следует отметить, что данная фамилия не является редкостью в медицинском мире Британии [23, p. 114, 118, 173]. Наибольшую известность получил Роберт Фостер Кеннеди, американо-ирландский невролог, чьим именем был назван синдром Фостер Кеннеди. Кеннеди был сторонником неоднозначно воспринимаемых идей о необходимости прерывания жизни психически неполноценных людей (в особенности детей). Излагая свои мысли в 1941 г. на заседании Американской психиатрической ассоциации, Кеннеди оперировал понятием «неприспособленные к жизни» (*the utterly unfit* [28, p. 73]). Эти слова спровоцировали Кристина эмоциональную отповедь в «Автобиографии» [4, с. 147]. Пережившая период психической нестабильности, писательница могла близко к сердцу принять позицию доктора Кеннеди – и в отместку превратить его самого в художественном пространстве своих романов в безумного убийцу.

Ища возможные истоки «Спящего убийства», мы обратили внимание на сцену из романа «Часы»: скучающий Эркюль Пуаро развлекается чтением хроник старых криминальных дел, среди которых был случай Констанции Кент 1865 г., убившей любимого младшего брата [14, с. 134]. В «Спящем убийстве» имеет место похожая ситуация, только перевёрнутая: любящий брат убивает свою сестру. Кент умерла в 1944 г., а в 1945 г. вышел британский фильм-антология «Глубокой ночью» (*Dead of Night*), в основу одного из эпизодов которого легла её история (на американском постере ленты мы видим руки, сжимающие горло жертвы).

«Зеркало» позднего творчества Кристи выдаёт несколько поблѣкшее отражение исторической реальности. «Карман, полный ржи» (*A Pocket Full of Rye*, 1953) сбивает с толку, заставляет теряться в догадках: так как был отравлен Рекс Фортескью и зачем ему в карман насыпали рожь? Роман «Часы» и вовсе навлѣк на леди Агату негодование критиков: якобы часы, расставленные подле трупа, были вставлены в сюжет лишь для отвода глаз («красная селѣдка»), чтобы сбить читателя с толку [22].

Собственно, этот приём Кристи использовала не впервые. Он был применен задолго до «Часов» в «Конце человеческой глупости», где также замечаем отвлекающий манѣвр, перенаправляющий внимание с главного на второстепенное [8, с. 16]. Зѣрна в «Кармане ржи» тоже по сути ничего не значат, используются лишь с целью создания впечатления, что убийство совершено психически

больным человеком. Обманным манёвром были и подложные письма в рассказе «Необычная шутка» [12, с. 228].

Представляется, что этот обманный приём имеет у Кристи «двойное дно». Так, часы в одноимённом романе в философском отношении символизируют скоротечность человеческой жизни, указывают на извечную трагичность земного бытия на грани смерти. В то же время часы с именем «Розмари» были принесены намеренно, дабы бросить подозрение на невинную девушку [14, с. 211].

Таким образом, «зазеркалье» А. Кристи отражает как самую сложную ткань исторической реальности, окружавшей писательницу, так и её собственные оценки и размышления, убеждения и ощущения. Преодолев шквальные ветра жизненных бурь, Кристи нашла тихую гавань в писательстве, перенеся в произведения пережитое: боль, эмоции, печаль, опыт. Родившись в Торки, местом действия эпилога своего последнего опубликованного романа она также избрала этот город [12, с. 184] – и завершила жизненный путь в литературной «зазеркальной» реальности.

Список литературы

1. *Богатырёв А. В.* Произведения сэра Артура Конан Дойла о Шерлоке Холмсе: Некоторые литературные пересечения // Вестник Хакасского государственного университета им. Н. Ф. Катанова. 2023. № 2 (44). С. 23–33.
2. *Богатырёв А. В.* Энциклопедия Эркюля Пуаро. М.: Перо, 2021. 282 с.
3. *Владимирович А.* Эркюль Пуаро и мисс Мориарти. М.: Litres, 2022. 90 с.
4. *Кристи А.* Автобиография. М.: Вагриус, 2001. 637 с.
5. *Кристи А.* Берег удачи: Роман. Мышеловка. Свидетель обвинения: Пьесы. М.: АСТ – Транзиткнига, 2004. 395, [5] с.
6. *Кристи А.* Зло под солнцем. М.: АСТ, 2002. 284, [4] с.
7. *Кристи А.* Карты на стол: Романы, рассказы. М.: Центрполиграф, 2003. 525 с.
8. *Кристи А.* Конец человеческой глупости. М.: АСТ, 2003. 252, [4] с.
9. *Кристи А.* Миссис Макгинти с жизнью рассталась. М.: АСТ, 2003. 285, [3] с.
10. *Кристи А.* Подвиги Геракла: Роман, рассказы. М.: Центрполиграф, 2003. 605 с.
11. *Кристи А.* Пуаро ведёт следствие: Романы, рассказы. М.: Центрполиграф, 2003. 587 с.
12. *Кристи А.* Спящее убийство. Последние дела мисс Марпл. М.: АСТ, 2003. 312, [8] с.
13. *Кристи А.* Тайна «Голубого поезда»: Романы, рассказы. М.: Центрполиграф, 2003. 495 с.

14. *Кристи А.* Часы. М.: АСТ, 2002. 284, [4] с.
15. *Пиневиц А. В.* (ред.) Вирусология. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2020. 442 с.
16. *Шишкин А. П.* Комментарии // *Кристи А.* Пассажир из Франкфурта: Романы. М.: Центрполиграф, 2003. С. 429–430.
17. *Bernthal J. C.* Queer Clues to Christie // *The Bloomsbury Handbook to Agatha Christie.* London: Bloomsbury Publishing, 2023. P. 107–120.
18. *Casey J.* After Lives: A Guide to Heaven, Hell and Purgatory. Oxford, NY: Oxford University Press, 2009. 480 p.
19. *Fido M.* The World of Agatha Christie. London: Carlton, 1999. 128 p.
20. *Fitzgibbon R. H.* The Agatha Christie Companion. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1980. 178 p.
21. *Flood A.* Study Climes Agatha Christie Had Alzheimer’s // *The Guardian.* 3 April 2009. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.theguardian.com/books/2009/apr/03/agatha-christie-alzheimers-research> (дата обращения: 03.02.2024).
22. *Harris L.* Leo Harris Eats Red Herring Pudding // *Books and Bookmen.* 1963. Vol. 9. P. 14.
23. *Hart E.* (ed.). London Medical Record. London: Smith, Elder, & Co, 1884. Vol. 12. 552 p.
24. *Hicks P.* Daughter of Empire. New York: Simon & Schuster, 2012. 245 p.
25. *Hoffman M.* Gender and Representation in British “Golden Age” Crime Fiction. London: Palgrave Macmillan; Springer Nature, 2016. 206 p.
26. *Matthews B.* His Father’s Son: A Novel of New York. New York: Harper & Brothers Publishers, 1896. 248 p.
27. *Morgan J.* Agatha Christie. A Biography. London; New York: Collins, 1984. 393 p.
28. *Samaan A. E.* From a “Race of Masters” to a “Master Race”. [Б. м.]: Library Without Walls, 2020. 800 p.
29. *Stansky P.* On Or about December 1910: Early Bloomsbury and It’s Intimate World. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996. 289 p.
30. *Stevens M., Swan A.* Francis Bacon. New York: Alfred A. Knopf, 2020. 896 p.
31. *Vestine E. H.* and others. The Geomagnetic Field, Its Description and Analysis. Washington, D.C.: Carnegie Institution, 1947. 390 p.
32. *Weisberg B.* Talking to the Dead: Kate and Maggie Fox and the Rise of Spiritualism. New York: Harper Collins, 2004. 336 p.
33. *Willis Ch.* Making the Dead Speak: Spiritualism and Detective Fiction // *The Art of Detective Fiction.* Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2002. P. 60–74.

УДК 821.111

ХРИСТИАНСКИЙ КОД В РОМАНЕ Г. СЕНКЕВИЧА *QUO VADIS* («КАМО ГРЯДЕШИ»)

Ю. Н. Варпаева

Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н. А. Добролюбова

buchil@bk.ru

В статье анализируются способы изображения раннехристианского мира в романе *Quo vadis* («Камо грядеши») Г. Сенкевича. Фиксируется переход от изображения событий «извне» к описанию всего происходящего «изнутри». Центральной частью сюжета, на фоне которой разворачиваются события, становится пожар в Риме в 64 г., спровоцировавший гонения на христиан. Происходит столкновение старого языческого мира с новым христианским. Ключевым персонажем, на примере которого явственно проступают очертания христианского кода в романе, является грек Хилон. Он задан в романе первоначально как герой-трикстер, ловкий проводник между двумя мирами. Его глазами автор представляет апостолов и приверженцев новой веры. И он же предаёт их в руки императора, который безжалостно отнимает у них жизнь, подвергает мучениям. Кажущееся невозможным, внутреннее преобразование и перерождение Хилона (фактически в героя-мученика) становится следствием его предательства и подлинно христианским чудом. Автор показывает суть новой религии, её силу, которая проявляется в милосердии, прощении и жертвенной любви. Несмотря на то, что критика традиционно относит роман к католической христианской традиции, можно считать религиозный код *Quo vadis* универсальным, общехристианским,

Ключевые слова: Г. Сенкевич, роман «Камо грядеши», христианский код, образ грека Хилона, преобразование героя-трикстера в героя-мученика.

Christian Code in the Novel by H. Sienkiewicz *Quo vadis*

Julia N. Varpaeva

Linguistics University of Nizhny Novgorod

buchil@bk.ru

The article analyzes the ways of depicting the early Christian world in the novel *Quo vadis* by H. Sienkiewicz. The transition from depicting events “from the outside” to describing what is happening “from the inside” is pointed out. The central part of the plot, against which the events unfold, is the fire in Rome in 64, which provoked the persecution of Christians. For the novel the fire means is a clash of the old pagan world with the new Christian one. The key character, in whose personality the Christian code in the novel is best manifested, is the Greek Chilon. He is introduced

into the novel as a trickster, a cynical guide between the two worlds. Through his eyes, the author presents the apostles and adherents of the new faith. And he betrays them into the hands of the emperor, who mercilessly takes their lives, exposing their bodies to many tortures. Seemingly impossible, the internal transformation and rebirth of Chilon becomes a real miracle. The author shows the essence of the new religion, its power, which is manifested in mercy, forgiveness and sacrificial love. Despite the fact that critics traditionally attribute the novel to the Catholic Christian tradition, one can consider the religious code of *Quo vadis* universally.

Keywords: H. Sienkiewicz, *Quo vadis*, the Christian code, the image of the Greek Chilon, transformation of a trickster into a martyr.

Исторический роман польского писателя Генрика Сенкевича «Камо грядеши» (*Quo Vadis, Powieść z czasów Nerona*, год первой книжной публикации – 1896) посвящён, как известно, изображению раннехристианской общины в Древнем Риме времён императора Нерона. Писатель выбрал, вероятно, один из самых драматических моментов в истории не только христиан, но и римлян-язычников. Личность императора, не знающего никаких границ в своей жестокости, стала знаменем страшных времен. Кульминационным моментом его правления можно назвать пожар в Риме и обвинение в нём тогда ещё немногочисленной секты христиан.

Мастерство Г. Сенкевича как автора исторических романов превратило летопись этого времени в живую картину¹, в которой биение пульса сотен тысяч людей соединилось в одной точке – императорских садах на Ватиканском холме. Именно тогда римляне увидели настоящих христиан, безропотно принимавших свой смертный приговор, радующихся возможности соединиться с Иисусом Христом в жизни вечной. Дикая, безумная от ненависти и гнева толпа римлян-язычников создавала невероятный контраст со значительно меньшей по численности группой смиренных и кротких мучеников, не желавших защитить себя от неминуемой гибели.

¹ Ср.: О. Николаева так характеризует исторический реализм в изображении отдалённого прошлого в романе: «Мастерское перо автора “Камо грядеши” уводит нас в Рим времен императора Нерона (64–68 гг. по Р.Х.), живописуя события и лица этой столь важной для истории христианства эпохи. Писательская интуиция воспроизводит ту давно отошедшую от нас реальность столь достоверно, что позволяет нам самим стать если не непосредственными участниками драмы, то ее очевидцами и свидетелями». См.: [3]. Схожее находим у А. Буягина: [1].

Именно это презрение к смерти, отстраненное отношение к политике, языческим традициям создало в сознании масс образ «человеконенавистников», ибо им было неинтересно то, что нравилось и волновало абсолютное большинство. Их мировоззрение было странно и непонятно. Казалось логичным, что именно они могли совершить такой страшный поступок. Однако люди, обрекающие на насилие других, обычно не склонны терпеть подобное над собой. И здесь христиане нарушали логику. Их непротивление злу полностью оставляло неудовлетворённой жажду кровавого возмездия, ибо ни криков, ни стонов, ни мольбы о пощаде не слышали жители, потерявшие своих близких и свои жилища и надеявшиеся получить моральное удовлетворение от мучений виновников пожара.

Именно изумление, переосмысление привычных жизненных категорий смог передать Г. Сенкевич на страницах «Камо грядеши», а также те душевные движения и порывы, которые часто остаются незримыми, но являются причиной изменения человеческого мировоззрения. Можно сказать, что он смог передать внутренний дух христианства, который, подобно заповедям блаженств, строится на антиномиях, на контрасте тех событий, которые для людей светских, в миру, представляются бедами и горем, а для верующих – знаками участия в их судьбе Бога, обещаниями будущего спасения, проводниками от тьмы к свету (например, «блаженные нищие духом, ибо их есть Царствие Небесное», «блаженны плачущие, ибо утешатся», «блаженные изгнанные за правду, ибо их есть Царствие Небесное», «радуйтесь и веселитесь, ибо велика ваша награда на небесах: так гнали и пророков, бывших прежде вас» [4]).

Мученики, обнаруживавшие благородство и чистоту помыслов, полное беззлобие по отношению к своим губителям разрушали замкнутый круг насилия, мести и гнева. Никто ещё с такой выразительностью не утверждал победную силу жертвенной любви. Как можно любить языческих богов? Их можно почитать, бояться, просить о милости, стараться не раздражать. Но любить так, чтобы стремиться к ним через опыт смерти? Какая должна быть награда, чтобы решиться на такое? Как можно быть

таким уверенным в получении этой награды? Писатель заставляет читателей почувствовать, как эти вопросы начали волновать всё больше людей в Риме. Мы как будто воочию наблюдаем, как открываются «очи сердца», развивается эмоциональный интеллект, который является инструментом мудрости, понимания, сочувствия. Римляне 64 г. н. э. – это не обращённые христиане, но уже не люди, живущие по инерции, слепо следующие укладу и традиции. Писатель показывает это, в частности, через диалог ближайших подданных Нерона:

– А я-то разве не говорил? – вмешался Вестин. – Можете убивать христиан, но послушайте меня, не воюйте с их божеством. Здесь шутки плохи! Смотрите, что творится! Я-то Рима не жёг, но, если бы император мне дозволил, я совершил бы гекатомбу их божеству. <...>

– А я говорил другое, – сказал Петроний, – Тигеллин смеялся, когда я уверял, что они защищаются, а теперь я скажу больше, они побеждают!

– Как так? Почему? – спросили несколько голосов.

– Клянусь Поллуксом! Ведь если вот такой Хилон не устоял перед ними, так кто же устоит? Если вы полагаете, что после каждого зрелища не прибавляется христиан, тогда с вашим знанием Рима лучше стать лудильщиками <...> [5, с. 471].

Кто же такой Хилон, что его обращение в христианство так поразило искущённых жизнью, многоопытных римских мужей? Для Сенкевича это персонаж, не имеющий исторических прототипов, выдуманный. Но, как и в романах Вальтера Скотта, вымышленный персонаж важнее исторического. Хилон – воплощение подлинно христианского сюжета о духовном перерождении, о настоящем христианском чуде превращения «разбойника» в «мученика». И при этом он не укладывается в рамки агиографической литературы, с ним не происходит внешнего чуда, как с гонителем христиан Савлом, ставшим впоследствии апостолом Павлом.

Хилон Хилонид появляется в тот момент, когда исчезает Лигия, возлюбленная Марка Виниция, племянника Петрония. Марк Виниций испытывает отчаяние: в многотысячном Риме найти её практически невозможно. Помочь влиятельному и богатому римскому гражданину вызывается «врач, мудрец и прорицатель», как его представляет Эвника, рабыня Петрония. Тонкий ценитель прекрасного, Петроний с иронией воспринимает грека:

В странной его фигуре было что-то жалкое и вместе с тем смешное. <...> Худощавый, с очень сутулою спиной, он на первый взгляд даже казался горбатым; над горбом торчала большая голова, лицо напоминало сразу и обезьяну, и лису, взгляд был пронзительный. <...> Неряшливая одежда <...> говорила о подлинной или притворной бедности» [5, с. 110].

Хилон, тем не менее, располагает к себе остроумными ответами, владением знаниями о философии и литературе. Он наблюдателен, разбирается в природе человеческих отношений, может искусно подстраиваться под настроение собеседника и добиваться от него собственной выгоды. Только одно ему мешает: в прошлом он совершил непоправимый поступок, продал жену и детей лекаря Главка, теперь одного из представителей христианской общины, где может быть Лигия, а его оставил умирающим на поле. Боясь разоблачения со стороны выжившего Главка, Хилон оговаривает его, заявляя, что тот хочет выдать всех христиан. По иронии судьбы, или по особенному Божественному усмотрению, именно Хилон выдает христиан Нерону в качестве виновников пожара. Но до этого он получает прощение Главка: и за то, как поступил с его женой и детьми, и за то, что подговаривал убить Главка якобы за измену.

Христиане начинают доверять Хилону, но тот продолжает преследовать лишь собственные корыстные интересы, в результате чего совершает страшное, массовое предательство. Хилона можно было бы причислить к злодеям и антагонистам христиан, если бы не его низкое социальное положение, бедность, слабое телосложение и способ действовать не силой

или логическим расчетом, но хитростью. Он поступает согласно обстоятельствам, стараясь не упустить того, что само идёт в руки. Но вместе с тем он труслив и старается угодить тем, кто могущественнее его. Это персонаж-трикстер, который может вызвать улыбку и чувство сострадания. Именно он проводит главного героя романа Марка Виниция в христианскую общину, его глазами автор показывает апостолов. Он является своеобразным проводником между двумя мирами: старым языческим и неизведанным христианским. Но остаться он может только в одном.

Нерон, любивший жестокие забавы, всюду берёт с собой Хилона и испытывает удовольствие, наблюдая за ним во время истязаний христиан. От вида человеческих мучений Хилон падает в обморок. После растерзания узников собаками тот видит ещё более страшные картины гибели людей, которых живьём пожирают львы. Г. Сенкевич использует подробное натуралистическое описание бойни, неистовства ликующей толпы, увлечённой зрелищем. Только сейчас Хилон осознаёт, что шаг, сделанный им с такой готовностью и лёгкостью, привёл к ужасающим последствиям. Он становится одним из ответственных за гибель не только взрослых сильных мужчин, но и женщин, и совсем маленьких детей.

Не только у обычных римлян дрогнуло сердце от количества загубленных жизней. Оговоривший христиан Хилон потерял сон и поседел, его «объяла тьма»: «...и смерть идет ко мне! Иногда мне кажется, что я умер и вы тоже (обращаясь к придворным Нерона)» [5, с. 449]. Эта тьма сгустилась в его сознании после осознания бездонности своей вины во время сцены сожжения распятых на крестах христиан, в том числе детей:

Вдруг лёгкий ночной ветерок отогнал дым и открыл голову старика с седою, падающей на грудь бородою.

При виде её Хилон весь скорчился, извиваясь, как раненая змея, и издал вопль <...> ...с горящего столба на него смотрел лекарь Главк.

Несчастный был ещё жив. Страдальческое лицо глядело вниз, будто он хотел в последний раз посмотреть на своего губителя, который его предал, отнял жену, детей, подослал к нему убийцу, а когда

все это было во имя Христа прощено, ещё раз предал его в руки палачей. Никогда человек не причинял другому столько зла, да ещё с такой жестокостью и злобой. <...>

...в лице Хилона было что-то пугающее, оно было искажено такой тревогой, таким страданием, как будто огненные языки жгли его собственное тело. Внезапно он <...> вскричал страшным, режущим слух голосом:

– Главк! Во имя Христа! Прости!

Воцарилась тишина, дрожь пробежала по телам всех, и взоры невольно обратились вверх <...>

– Прощаю!

Взвыв как дикий зверь, Хилон бросился ничком наземь, зачерпнул обеими руками пыль, посыпал себе голову <...>.

– Народ римский! Клянусь смертью своею, что здесь погибают невинные, а поджигатель – вот он!

И он пальцем указал на Нерона [5, с. 463, 464].

Такой поступок со стороны того самого персонажа, который любил только свою выгоду, боялся расправы и старался угодить тем, кто даёт ему деньги, был настоящим подвигом. Внутренний мир Хилона, очевидно, претерпел колоссальные изменения: в одну секунду, за мгновение из лжеца и хитреца он превратился в пророка (о чём прямо свидетельствует текст романа) и мученика². И страх, и слабость исчезли. Этот нравственный переворот сильнее всего показывал силу новой веры. Никто из языческих божеств не влиял так на внутренний мир человека. После обличения Нерона Хилона охватило отчаяние от непоправимости содеянного, от того, что невозможно вернуть назад загубленные жизни. Именно в этот момент душевной боли (такой же, как у Иуды Искарота!) Хилон встречает апостола Павла, который убеждает его не терять надежды на милосердие

² Ср.: Н. Ю. Маткина подчеркивает обособленность образа грека Хилона, указывая, что для него характерна кардинальная перемена, произошедшая накануне гибели. См.: [2].

Божие. В богословии Иуда является величайшим грешником не только из-за того, что предал Христа, но и потому, что не покаялся перед Богом в содеянном. Вместо этого он решил совершить самосуд. Хилон же прислушивается к проповеди апостола Павла и предает себя в руки Бога, отказываясь опровергнуть перед всеми римлянами обвинение в поджоге, как того просили придворные Нерона. За это его подвергают пыткам, вырывают язык, бросают на растерзание медведю.

Во время казни Хилон выглядит мужественным и просветлённым, вызывая уважение окружающих и молчаливое сочувствие. Даже медведь, выпущенный растерзать его, садится у креста и ворчит, «как если бы и в его зверином сердце проснулась жалость к этому полумертвому человеку» [5, с. 472]. Помимо этого, «произошло нечто, поразившее зрителей»: «Лицо его осветила улыбка, вокруг головы словно бы воссиял свет, глаза перед смертью обратились к небу, и две крупные слезы медленно покатались по щекам» [5, с. 472]. После этого Хилон умирает. Но для жизни вечной его душа теперь жива.

Эпилог фактически выводит сюжет романа на сцену мировой истории, уходящей в вечность. Апостол Пётр, удаляющийся по просьбе оставшихся в живых христиан из Рима, встречает на пути в город Иисуса Христа. На вопрос *Quo vadis, Domine?* («Куда идешь/Камо грядеши, Господи?») Иисус отвечает *Quoniam relinqui populum Meum, Romam vado iterum crucifigi* («За то, что ты оставил Мой народ, Я иду в Рим на второе распятие»). И апостол Пётр возвращается, чтобы пойти вместе с Ним, чтобы пострадать с первыми христианами для свидетельства об их великой жертве, великой любви к Богу и о Божьем бескрайнем милосердии.

Роман *Quo vadis* («Камо грядеши») в традиционной критике называют прокатолическим, хотя в разные периоды автора, наоборот, упрекали в антикатолических тенденциях и даже в антиклерикализме. На наш взгляд, произведение можно, скорее, отнести к христианской исторической прозе. Не случайно одной из его центральных тем является тема чуда как преодоления границ материального и эгоистичного – во имя божественной радости и вечности жертвенной любви, на пересечении Божьего милосердия

и человеческой воли. И образ Акты, которая «думала, что для Лигии нет спасенья», но потом «начала верить, что может произойти нечто необыкновенное, что на помощь девушке может явиться такая могучая сила, с которой самому императору не справиться» [5, с. 75]; и образ Петрония, который в лицах христиан однажды увидел не только покой, но и красоту – «свет, умиротворенность и ясность» [5, с. 31], и, конечно, образ Хиллона, как и многие другие, объединены в романе темой чуда. Более того, вся повествовательно-образная ткань романа пронизана удивлением автора перед чудом преодоления, преображения, вечности, освещающей человеческую жизнь.

Список литературы

1. *Бутягин А.* Генрик Сенкевич. «Камо грядеши» [Электронный ресурс]. URL: <https://arzamas.academy/materials/2295> (дата обращения: 21.11.24).
2. *Маткина Н. Ю.* Типология образов романа Г. Сенкевича «Камо грядеши» [Электронный ресурс]. URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/articles-vostochnaya-evropa/matkina-tipologiya-obrazov-kamo-gryadeshi.htm> (дата обращения: 21.11.24).
3. *Николаева О.* Послесловие к роману «Камо грядеши» [Электронный ресурс]. URL: <https://pravoslavie.ru/95.html> (дата обращения: 21.11.24).
4. Новый завет. Евангелие от Матфея [Электронный ресурс]. URL: Новый Завет (перевод под ред. еп. Кассиана [Безобразова]), Глава 15 – епископ Кассиан (Безобразов) – читать, скачать (дата обращения: 21.11.24).
5. *Сенкевич Г.* Quo vadis. Екатеринбург: Средне-Уральское книжное издательство, 1993. 560 с.



Из истории литературоведения



УДК 821.161.1 + 94(47).929

РУССКАЯ ПОЭЗИЯ О КРЫМСКОЙ ВОЙНЕ В ЗЕРКАЛЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Е. А. Митина

Московский педагогический государственный университет
Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н. А. Добролюбова
27jenni270@mail.ru

В статье рассматриваются ключевые труды по исследованию темы Крымской войны в русской поэзии. Особое внимание уделяется характеристике диссертаций Г. В. Федяновой и М. В. Патрикеевой, а также статей К. В. Ратникова, С. Б. Королевой. На основе анализа материалов исследователей делается следующий вывод: Г. В. Федянова обобщила поэтические мотивы русской поэзии периода Крымской войны, М. В. Патрикеева в рамках своего исследования ввела в научный оборот поэтические и прозаические произведения, которые ранее не изучались подробно в контексте Крымской войны. Большой вклад в изучение стихотворений отдельных поэтов внесли статьи исследователей по творчеству конкретных авторов. Автор данной статьи предлагает перспективы дальнейшего исследования русской поэзии о Крымской войне.

Ключевые слова: Крымская война 1853–1856 гг., русская поэзия, научные исследования, Россия, патриотизм.

Russian Crimean War Poetry in Russian Literary Criticism

Evgeniya A. Mitina

Moscow Pedagogical State University,
Linguistics University of Nizhny Novgorod
27jenni270@mail.ru

The article examines the main works on the study of the Crimean War in Russian poetry. Special attention is paid to the characteristics of the dissertations of G. V. Fedyanova and M. V. Patrikeeva, as well as articles by K. V. Ratnikov, S. B. Koroleva. Based on the analysis of the researchers' materials, there is the following conclusion: G. V. Fedyanova summarized the poetic motifs of Russian poetry during the Crimean War, M. V. Patrikeeva introduced poetic and prose works into scientific circulation that had not previously been studied in detail in the context of the Crimean War. Articles by researchers on the work of specific authors have made a great contribution

to the study of the poems of individual poets. The author of this article offers prospects for further research of Russian poetry about the Crimean War.

Keywords: The Crimean War of 1853–1856, Russian poetry, scientific research, Russia, patriotism.

Войну 1853–1856 годов часто называют Крымской, однако битва за Крым была эпизодом большой войны. Противостояние Российской империи с объединенными силами союзников – Англии, Франции, Турции и Сардинского королевства – затронуло огромную территорию: от Балтийского моря до Тихого океана. Фактически, как отмечают историки, это была война за мировое господство – мировая война. Стремление осмыслить произошедшее в ходе Крымской войны заставило многих поэтов (и не только) обратиться к написанию стихотворений. Общественный подъём, вызванный Крымской войной, повлиял на русскую поэзию, обусловил её своеобразие. Литературоведческое осмысление поэзия о событиях Крымской войны получила в трудах многих современных учёных. В данной статье предпринята попытка обобщить научные материалы в отечественной критике по выделенной проблеме и предложить пути дальнейшего исследования. Тема изучения поэзии Крымской войны остается по-прежнему актуальной, поскольку события в современном мире зачастую заставляют возвращаться к событиям прошлого, чтобы найти ответы на сегодняшние вопросы.

В первую очередь стоит отметить работы Галины Всеволодовны Федяновой, в особенности её кандидатскую диссертацию «Крымская война в русской поэзии 1850-х гг» [7]. Научная новизна работы заключается в том, что впервые в литературоведении была сделана попытка дать обобщённую характеристику поэтических произведений, тематически связанных с Крымской войной. Это способствовало уточнению и углублению уже существующих представлений об их эстетической природе. Автор диссертации выделяет ряд мотивов, характеризующих поэзию Крымской войны.

Г. В. Федянова анализирует более трёхсот стихотворений различных авторов, опубликованных в периодических изданиях, сборниках («1854 год. Стихотворения А. Н. Майкова» (1855), «К ружью» (1854)

П. А. Вяземского, «Заморские гости. Собрание песен, военных куплетов, сказок, басен и стихов про турок, англичан и французов, выражающие чувство русских за веру, царя и отечество в войну настоящего времени» (1854) и др.; рассматриваются стихотворения, ходившие в списках). Также автор исследовал творческую историю значительного числа стихотворений с привлечением дневников, переписки и позднее создаваемых мемуаров, прежде всего участников военных действий (Л. Н. Толстого, П. К. Менькова, М. Д. Горчакова, Н. А. Огарёва, Н. В. Берга и др.) В ходе работы Г. В. Федянова исследовала и ввела в научный оборот неизученные произведения Н. А. Огарёва, М. Д. Горчакова, В. А. Энгельсона, А. Ступиной, Микеладзе, Степанова (имена последних авторов неизвестны) и др. Целью диссертационной работы исследователя стало изучение своеобразия поэтических мотивов в поэзии периода Крымской войны. Автор стремится синхронно рассмотреть творчество различных поэтов, объединяемых драматизмом военной истории России.

Г. В. Федянова, рассматривая стихотворения, выявляет, что во второй половине XIX в. русская поэзия служила просвещению широкого круга читателей – при этом она имеет в виду поэзию военно-патриотического толка. Г. В. Федянова обращается и к жанру философской поэзии о событиях Крымской войны. Она отмечает, что антивоенные мотивы получают историософскую окраску. Появляются мотивы мира как семьи народов. Лейтмотивом многих стихотворений стала незыблемость православных традиций в России. Были широко распространены мессианские мотивы. В то же время, по замечанию автора, тематическая связь с военными событиями обуславливала публицистичность поэзии. В произведениях многих поэтов возникают мотивы трагизма войны, идеи гражданственности и гуманизации общественной мысли.

Автор диссертации сперва рассматривает русскую поэзию в начальном периоде военной кампании, когда она создала своеобразный портрет общественных умонастроений в России. Г. В. Федянова на основе анализа поэзии начала войны показывает, что Крымская война была воспринята русским обществом как защита православия, национального достоинства России, чести, трона. Традиционная патриотическая установка «За веру,

Царя и Отечество!» приобрела новое звучание и конкретно-исторические черты. Нередко одический пафос стихов сочетался с их прозаизацией. Отдельные элементы поэтических сюжетов сближались с документально точными описаниями событий. Эти особенности свидетельствовали об изменениях в языке, об эволюции поэтики, об адресованности стихов широкому кругу читателей в условиях войны.

Автор выделяет патриотические мотивы в поэзии Крымской войны на основе сопоставления стихотворений ряда поэтов 1820–40 гг., делает вывод об обновлении их мотивов и поэтики по сравнению с более ранним этапом творчества. Федянова обращает внимание на усиление демократизации литературы. Она рассматривает ряд стихотворений: «Ура!» Ф. Н. Глинки (лейтмотив произведения – уверенность в успехе борьбы с врагами сплетается из двух мотивов: гордости при воспоминании о русских победах в наполеоновских походах и презрения к предательству, отступничеству от христианства нынешних военных противников), «Современные заметки» П. А. Вяземского (лирический сюжет строится на противопоставлении России и «забывающейся» Европы, на контрастировании ключевых образов), а также В. П. Алферьева, Ф. О. Миллера и др.

Федянова выделяет мотивы духовного превосходства России перед военными противниками на основе анализа стихотворений Майкова, Достоевского, Полонского. Она показывает обновление и усиление мотивов защиты православия. Отмечается также значение для творчества Ф. М. Достоевского образа Христа и карикатурности образов европейских политиков для творчества А. Н. Майкова. В оде «Памяти Державина» сплочённости России противостоит европейский «дух партий», который «злобу там таит». Лирический герой воспринимает самодержавие как исконную черту национальной культуры, как основу духовного превосходства России перед Западом. Тот же мотив, но в ином историческом ракурсе, автор отмечает в «Клермонском соборе» Майкова. Самоотверженная борьба православной Руси с ордой сопоставляется с защитой христианства крестоносцами. Карикатурность образа европейских политиков достигает своего апогея в стихотворении Майкова «Арлекин». Автор работы также дает свою интерпретацию стихотворения Ф. М. Достоевского

«На европейские события в 1854 году»: показывается, что мотив страдания «вновь» распятого Христа символизирует остроту конфликта западных стран с православием.

Особое внимание автор уделяет профетическим и имперским мотивам в философской поэзии – Тютчева и славянофилов. Их стихам свойственна историсофичность и публицистичность. В «Спиритическом предсказании» Тютчева грядущие события воспринимаются лирическим героем как «дни борьбы и торжества», которые завершатся превращением «старой Москвы» в «новейшую из трёх столиц». В стихотворении К. Аксакова «Орёл России» лирический сюжет складывается на основе мотива преемственности Россией византийского православия, что выражено и в заглавии стихотворения. Показывается взаимосвязь гражданских мотивов стихотворения Аксакова «На Дунай!» с ранней лирикой поэта. Большой общественный резонанс вызвали ходившие в списках стихи «отстранённого от печати» Хомякова «К России» и «Раскаявшейся России». Профетические мотивы в них связаны с призывом к покаянию, избавлению от «неправды чёрной». Профетические мотивы присутствуют и в стихотворении Ф. Н. Глинки «Пора! По прочтении известия о неслыханном ожесточении турок против христиан и о мужественном восстании Христиан в Эпире, Фессалии, Македонии и в других странах». В диссертации автор анализирует своеобразие поэтики этого стихотворения: сочетание двух легенд и образов современных событий.

Анализируя мотивы героизма и жертвенности, Федянова рассматривает поэтические произведения (весна 1854–1855 гг.) как известных поэтов, так и стихи непосредственных участников сражений. Рассмотренные произведения различны по своим художественным достоинствам. В большинстве стихотворений изображаются военные события и создаются образы народных героев. Риторика в них сочетается с элементами прозаизации. Их мобилизующая роль усиливается благодаря изображению личного героизма. Автор анализирует стихотворения, для которых связующим становится мотив всеобщего участия в войне. Это «Народный гимн» А. Месковского, «Рассказ бессрочного отпускного» А. Пацуковича, «Письма строевого солдата земляку-инвалиду на родину» и «Третий ответ

инвалида кавказскому строевому солдату», «Прощание сына с матерью» неизвестных поэтов, они служили агитационным целям, их просторечность создавала ощущение подлинности авторства.

В диссертации анализируются стихи о героях войны и солдатские песни. Рассматриваются стихотворения, посвящённые генералу С. А. Хрулёву. Особое место занимают произведения, посвящённые героизму и жертвенности защитников Севастополя и Одессы. В стихотворениях Вяземского («Одесса»), Глинки («Христос воскрес!»), посвящённых Одессе, подвергшейся бомбардировке в Святую субботу, когда в церквях шла пасхальная служба, образы мифологизированы, что подчёркивает святотатство врага, с которым пришлось «христосоваться» «калёными дарами». У неизвестного автора символизируется подвиг малочисленного гарнизона и последнего защитника Одессы – артиллериста, «юноши смиренного» («Нападение»).

Федянова анализирует и сатирические образы «врагов России» в баснях, пародиях, памфлетах, высмеивающих хвастовство и военные просчёты противника. Ряд сатирических стихотворений создан в лёгкой, шутовой манере. Многие из них публиковались без указания авторства. В стихотворении-памфлете «Кто кому нужнее» неизвестный автор вводит прозаизмы: «сукна», «байка», «вата» – для того, чтобы подчеркнуть независимость России от Запада. Чаще всего объектом насмешек был адмирал Чарльз Непир.

Автор диссертации отмечает, что расширение литературного ареала способствовало демократизации поэзии. Такие особенности поэтики, как фольклорность, символичность, связь с природой, будут характерны и для дальнейшего развития литературы.

Отдельно Федянова рассматривает стихотворения, для которых более свойственны трагизм и драматизм мировосприятия, нежели прославления и торжественность. Они выражают различные стороны образа России военного времени (А. Н. Майков «Молитва», Ф. И. Тютчев «Теперь тебе не до стихов...», «Вот от моря и до моря...», Н. А. Некрасов «В деревне», «Несжатая полоса», «Внимая ужасам войны...», песни Л. Н. Толстого «Как четвёртого числа...» и П. К. Менькова «Как восьмого

сентября...»). Их поэтика основана на обращении к народным традициям, фольклорным образам и характерным особенностям разговорной речи, имитирует простонародные «рассказы» в стихах.

Не менее ценной представляется кандидатская диссертация Марии Вадимовны Патрикеевой «Крымская война 1853–1856 гг. в литературной памяти современников» [4]. В диссертационном исследовании Крымская война 1853–1856 гг. рассматривается на широком материале художественных, публицистических, мемуарных и эпистолярных произведений. Рассмотренные в рамках исследования литературные источники отразили духовный контекст Крымской войны: атмосферу единения всех сословий во имя высокой цели – защиты братьев по вере от притеснений Оттоманской Порты, а также особое состояние духа русского войска, и в частности защитников Севастополя. Исследователь вовлекает в научный оборот поэтические тексты, к которым авторы предыдущих исследований не обращались ранее или обращались эпизодически. Это в первую очередь стихи из сборников, изданных во время войны.

Стихотворные произведения, число которых заметно превосходит художественную прозу, предстают в диссертации как совокупность поэтических образов (Родины-матери, Матери-природы, врага, Креста и др.). М. В. Патрикеева устанавливает непосредственную связь количества поэтических откликов с ходом военной кампании. (Так, пока Россия воевала только с Турцией и одерживала победы, взлета поэтического творчества не отмечалось. Когда же в начале 1854 г. в войну вступили Великобритания и Франция, и русская армия начала терпеть поражения, стихотворений стало появляться все больше.) Именно поэтому целый ряд поэтических сборников датируется 1854 г. Как отмечает автор, военно-патриотическая поэзия выходила большими тиражами и воздействовала на сражающихся военных. Авторы осознавали, что поэзия является одним из видов оружия в продолжающейся войне. Сконцентрированный в ней патриотический и героический посыл поднимал боевой дух солдат и офицеров, помогал им выстоять против более сильного врага – целой коалиции государств.

Один из параграфов диссертации посвящён анализу стихотворных произведений. Поэтические отклики современников на события Крымской войны рассматриваются как совокупность поэтических образов (Родины-матери, Матери-природы, врага, Креста и др.) и мотивов (христианские мотивы, мотив самоутверждения нации и др.). Стихи, написанные и изданные во время войны, были нацелены на поддержание боевого духа армии и всего русского народа. Они стали откликом на призыв защищать Родину и должны были прославить Россию, посрамить ее врагов, показать силу русской армии, вселить в русского человека веру в грядущую победу, поддержать солдат и офицеров, которым предстояло идти в бой. Проводится обзор стихотворений, написанных не только в ходе Крымской войны, но и по ее окончании. В этих стихотворениях встречаются новые мотивы: связанный с описанием понесенных русским народом потерь мотив драматизма и трагизма войны, мотив забвения. Если в стихотворениях, написанных во время войны, убийство врагов, гибель русских бойцов воспринимались как неизбежное явление, то после завершения военных действий появляется образ народа, который, «еще в крови, еще дымясь», пытается вернуться к мирной жизни.

Далеко не все стихотворения, которые изучает Патрикеева, являются совершенными в художественном отношении. Как отмечает исследователь, в них встречаются и речевые ошибки, и неудачные рифмы, и неровный стихотворный строй, и довольно незамысловатые, поверхностные образы. Непрофессионализм поэтов в большинстве случаев извиняется тем, что они не были специалистами в стихосложении и начали писать стихи, подчиняясь сильному патриотическому порыву, руководившему обществом в период Крымской войны. Автор отмечает направленность стихотворений на прославление России, её армии, силы русского оружия, на посрамление, поругание врага. Эти стихи были откликом на призыв защитить Родину, живой реакцией на события. Они создавались, когда война ещё продолжалась, и неизвестно было, чем она завершится. Тем не менее стихи наполнены верой в грядущую победу, убежденностью в силе духа, высоких моральных качествах и воинском мастерстве русских солдат.

В них транслируется идея единства русского народа и поддержки его действий со стороны высших сил.

Основательная работа по изучению стихотворений эпохи Крымской войны проделана К. В. Ратниковым. В его статье «Крымская война и русская поэзия (1853–1856 годы)» [5] обозначены характерные черты поэзии этого периода, преобладавшие жанры и выразительные средства. В хронологическом отношении поэзию Крымской войны он, с известной долей условности, подразделяет на три периода. Первый (осень 1853 – лето 1854) охватывает отклики на начальную фазу войны, вполне счастливую для русского оружия. Второй этап (самый тяжелый для России – с осени 1854 по август 1855) проходит под знаком горячей реакции русского общества на кровавую и героическую севастопольскую эпопею. Наконец последний (с падения Севастополя до заключения Парижского мирного договора, положившего конец Крымской войне) включает подведение итогов отгремевшим битвам и робко намечает пути в послевоенное будущее России.

Ратников отмечает, что русская поэзия на военную тематику на раннем этапе развития событий была представлена преимущественно в двух жанрах. Во-первых, в виде историко-культурных обзоров русской и европейской истории, анализа глубинных истоков противостояния России и Запада, например, «Клермонтский собор» Майкова, «Разговор в Кремле» Каролины Павловой. Оба автора сходятся в определении главной причины непримиримой недоброжелательности Запада по отношению к России – это зависть к её успехам, к самостоятельной и независимой политике, к той видной роли, которую стала играть на международной арене Российская империя. Но ещё большее распространение получил жанр прямой политической инвективы, направленной против Турции и её европейских союзников. Ратников говорит об инвективе как о жанровой категории, которая была подробно разобрана в материале С. А. Матяш «Жанр инвективы в русской поэзии: вопросы статуса, типологии, генезиса». Инвектива характеризуется повышенной эмоциональностью, направлена на осуждение лиц или явлений действительности – отсюда ораторский тип её интонации.

Все без исключения авторы инвектив отмечают парадоксальность политической ситуации: христианские державы Европы выступили в союзе

с мусульманской Турцией против православной России. Помимо обличительных интонаций, в арсенал инвективной поэзии входила также ирония. Разоблачительному осмеянию подвергся лицемерный союз двух прежде непримиримых врагов. Особенно активно сатирические стрелы поражали нового императора Франции Наполеона III, в котором справедливо усматривали главного инициатора войны против России. По замечанию Ратникова, инвективная поэзия использовала целый спектр выразительных средств, среди которых ведущим была антитетичность ключевых образов. Так, гордости врага (своей воинской мощью, принадлежностью к «просвещенным нациям» Европы) противопоставлялось смирение русских людей перед Божественным Промыслом, наказующим надменность духа и встающим на сторону покорно исполняющих свой христианский долг. Автор статьи делает вывод о том, что в целом инвективная поэзия эпохи Крымской войны представляет собой наглядное свидетельство модификации пушкинских традиций поэтизации Российского государства и полемики с его врагами, заложенных такими блистательными инвективами, как «Клеветникам России» и «Бородинская годовщина».

Ещё одна характерная черта поэзии Крымской войны – её военно-исторический колорит. Как отмечает Ратников, тема войны 1812-го года включала и обращение к еще живущим героям той эпохи с призывом вновь, как встарь, с честью послужить Отечеству. Автор также замечает, что поэтика «крымских» военных стихов многое восприняла из арсенала одического наследия прошлого века: и героический пафос, и торжественно-декларативную интонированность, и славянизмы «высокого» поэтического стиля, и эпичность батальных полотен, и монархическую риторiku. Сближает военно-патриотическую лирику Крымской войны с классической русской одой и исконная функция публичного поэтического оповещения о государственных свершениях на ратном поле. Ратников показывает, как меняются настроения поэтов и основные излагаемые события с течением войны.

Более объемным в современном литературоведении является корпус исследований, в той или иной степени затрагивающих отражение событий Крымской войны в творчестве отдельных поэтов: статья С. Н. Кириченко

«Героическое в произведениях А. А. Фета о Крымской войне в контексте эстетической полемики XIX века» [3], «И как свято они умирали!» (А. Н. Апухтин о Крымской войне)» Б. Г. Бобылева [1], «Крым в стихотворениях А. Н. Яхонтова» И. О. Саюнова [6], работа Г. П. Черешневой «Религиозно-патриотические настроения в поэзии Ивана Саввича Никитина в период Крымской войны 1853–1856 годов» [8], «Крымская война в художественном творчестве ветеранов 1812 года (по произведениям П. А. Вяземского и Ф. Н. Глинки)» Н. В. Шаповаловой [9] и др.

Развёрнутый анализ стихотворения Достоевского, упомянутого выше, представлен в статье С. Б. Королевой «На европейские события в 1854 году»: Достоевский в диалоге с поэтами-современниками о Святой Руси» [2]. Основной вопрос, который ставится в статье, – специфика содержания концепта «Святая Русь» в стихотворении Ф. М. Достоевского в контексте как «ближайшем» – творческой биографии Достоевского, так и более масштабном – исторических, военно-политических событий 1854 г. и той большой волны стихотворных произведений, которые они породили в русской литературе. Автор статьи делает вывод о том, что к началу Крымской войны в 1854 г. Достоевский пришёл с новым сознанием и себя, и русского народа, и России; что это новое сознание в самом своем основании имело представление о всецелой святости Христа, несомненной ценности связи человека с человеком через сострадательную любовь во Христе и «живом струении» этой любви в русском человеке. Частью этого вывода является утверждение о том, что стихотворение «На европейские события в 1854 году», написанное Достоевским в марте 1854 г. и посвященное сложившейся вокруг Крыма исторической, политической, религиозной ситуации, «не следует бестрепетной рукой отметить как простое выражение верноподданнических настроений весьма сомнительного толка». С. Б. Королева сравнивает это стихотворение, с одной стороны, с высокими примерами военно-патриотической поэзии того времени (Ф. Н. Глинки и П. А. Вяземского), и с другой – со стихотворениями тех авторов, с которыми Ф. М. Достоевского в это время сблизила религиозная, социально-политическая, философская позиция: А. С. Хомяковым и Ф. И. Тютчевым.

Обобщая, автор описывает композиционную схему военно-патриотических стихотворений периода начала Крымской войны таким образом: уверенность в предстоящей победе – прежние победы русского оружия – праведные притязания России – Божья благодать, которая почиет на русских воинах. С. Б. Королева обращает внимание и на особенности формы: и лексика, и синтаксис, и ритмометрическая модель, и образность соотносятся с народной поэзией.

Иного плана стихотворения поэтов-славянофилов Ф. И. Тютчева и А. С. Хомякова, посвященные Крымской войне. Подобно тому как военно-патриотические стихотворения Глинки и Вяземского имеют много общего, в поэтических размышлениях славянофилов Тютчева и Хомякова присутствуют сходные черты по содержанию и форме. Общую идею философских стихотворений Хомякова о Крымской войне можно описать фразой «Суд Божий» или «Божье произволение» через большие, кровавые исторические столкновения народов. Объединяет их и позиция сомнения, и мотив непознаваемости Божественной воли. С точки зрения формы обращает на себя внимание книжная философская лексика, характерная для всех этих текстов, частотность, осложненная однородностью, градацией, нанизыванием синтаксических конструкций, размеренность ритма.

В заключение важно отметить следующее. Несмотря на относительно широкую изученность материала (русской поэзии о Крымской войне), вопрос о целостном комплексе мотивов русской поэзии этого периода, об особенностях их образного и идейно-тематического содержания с учетом жанровых аспектов, как правило, лишь частично затрагивается в рамках более широкого предмета и объекта исследования. Так, Г. В. Федянова обобщила поэтические мотивы русской поэзии периода Крымской войны, М. В. Патрикеева в рамках своего широкого исследования ввела в научный оборот поэтические и прозаические произведения, которые ранее не изучались в контексте Крымской войны или подвергались только общему осмыслению. Большой вклад в изучение стихотворений отдельных поэтов внесли статьи исследователей по творчеству конкретных авторов.

С опорой на вышеприведенный обзор существующих научных источников о русской поэзии о Крымской войне можно внести следующее предложение по вектору дальнейших исследований: сконцентрироваться на выявлении общих и специфических мотивов в военно-патриотической, массовой и философской поэзии, а также на векторе изменений системы мотивов с ходом войны. В то же время можно утверждать, что одной из малоизученных проблем в отношении выбранного материала является проблема имагопоэтического и аксиологического описания образов «своего» и «чужого» (в том числе в аспекте образов «своих» воинов и воинов врага) в поэзии о Крымской войне. Особенно перспективным представляется разработка этой проблемы в сопоставительном аспекте: в частности, в отношении английских и русских поэтических текстов.

Список литературы

1. *Бобылёв Б. Г.* «И как свято они умирали!» (А. Н. Апухтин о Крымской войне) // Русская речь. 2016. № 2. С. 16–20.
2. *Королева С. Б.* «На европейские события в 1854 году»: Достоевский в диалоге с поэтами-современниками о «Святой Руси» // Имагология и компаративистика. 2021. № 16. С. 187–206.
3. *Кириченко С. Н.* Героическое в произведениях А. А. Фета о Крымской войне в контексте эстетической полемики XIX века // Культура народов Причерноморья. 2015. № 65. С. 100–103.
4. *Патрикеева М. В.* Крымская война 1853–1856 гг. в литературной памяти современников»: Дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2022. 235 с.
5. *Ратников К. В.* Крымская война и русская поэзия (1853–1856 годы) // Вестник ЧелГУ. 1999. № 2. С. 40–60.
6. *Саюнов И. О.* Крым в стихотворениях А. Н. Яхонтова // Вестник Псковского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2015. № 1. С. 292–297.
7. *Федянова Г. В.* Крымская война в русской поэзии 1850-х годов: Дис. ... канд. филол. наук. Коломна, 2008. 220 с.
8. *Черешнева Г. П.* Религиозно-патриотические настроения в поэзии Ивана Саввича Никитина в период Крымской войны 1853–1856 годов // Литература и История. XIX век: Сб. научн. тр. М.: МГОУ, 2016. С. 169–176.
9. *Шаповалова Н. В.* Крымская война в художественном творчестве ветеранов 1812 года (по произведениям П. А. Вяземского и Ф. Н. Глинки) // Человек и культура. 2018. № 2. С. 12–18.

Сведения об авторах

Александрова Мария Александровна, доктор филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник международной научно-исследовательской лаборатории «Фундаментальные и прикладные исследования аспектов культурной идентификации» Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. E-mail: maleksandrova@lunn.ru.

Богатырёв Арсений Владимирович, кандидат исторических наук, независимый исследователь. E-mail: sob1676@yandex.ru.

Варпаева Юлия Николаевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры романо-германских языков, перевода, зарубежной литературы и межкультурной коммуникации Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. E-mail: buchil@bk.ru.

Васильева Эльмира Викторовна, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела классических литератур Запада и сравнительного литературоведения Института мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук. E-mail: elmvas@yandex.ru.

Гребенников Вадим Олегович, студент переводческого факультета Московского государственного лингвистического университета. E-mail: vadim.grebennikov.2020@mail.ru.

Иванкива Марина Владимировна, кандидат филологических наук, доцент кафедры истории зарубежных литератур Санкт-Петербургского государственного университета. E-mail: m.ivankiva@spbu.ru.

Королёва Светлана Борисовна, доктор филологических наук, начальник международной научно-исследовательской лаборатории «Фундаментальные и прикладные исследования аспектов культурной идентификации» Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. E-mail: svetlakor0808@gmail.com.

Митина Евгения Александровна, кандидат филологических наук, лаборант-исследователь международной научно-исследовательской лаборатории «Фундаментальные и прикладные исследования аспектов культурной идентификации» Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова, преподаватель кафедры всемирной литературы Московского государственного университета. E-mail: 27jenni270@mail.ru.

Kelsall Malcolm, Professor Emeritus of the Cardiff University. E-mail: malcolm.kelsall@btinternet.com.

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Нижегородский государственный лингвистический университет
им. Н. А. Добролюбова»

Эпистола

Филологический журнал

2024. Том 4. Выпуск 8

Редакторы:

Н. С. Чистякова
В. М. Цымбалова

Верстка:

Л. В. Медведева

Дата выхода в свет 20.12.2024. Формат 60x90 1/16

Печ. л. 8. Тираж 100 экз.

Свободная цена. Заказ 11358

Адрес издателя, редакции и типографии:

603155 г. Нижний Новгород, ул. Минина, д. 31 а

Отпечатано в издательском центре НГЛУ

Подписной индекс в электронном каталоге Почта России: ПС721